

**Las representaciones sociales del periodista en cinco relatos literarios y cinco
relatos cinematográficos contemporáneos: 1995-2010.**

Mónica Andrea Arango Arango

Investigación presentada en etapa de proyecto en la modalidad de co-autoría como
requisito parcial para optar al título de Comunicadora Social y Periodista

Programa de Comunicación Social y Periodismo
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Manizales

Manizales
2011



UNIVERSIDAD DE
MANIZALES

Índice

1. Descripción del estudio.....	3
2. Antecedentes.....	6
3. Justificación.....	16
4. Pregunta de investigación.....	18
5. Objetivos.....	18
5.1 Objetivo general.....	18
5.2 Objetivos específicos.....	18
6. Marco teórico.....	19
6.1 Representaciones sociales. Un mapa del pensamiento colectivo.....	19
6.1.1 Perfil histórico. Los avatares de la representación.....	19
6.1.2 Teoría de las Representaciones Sociales. Contornos.....	20
6.1.3 Funciones. El impacto de las representaciones sociales.....	23
6.1.4 Estructuración y mecanismos internos. El trasfondo de las representaciones.....	24
6.1.4.1 Objetivación. El territorio de las imágenes sociales.....	25
6.1.4.2 Anclaje. El enraizamiento social.....	26
6.1.4.3 Jerarquización. Los niveles de la representación Social.....	27
6.1.4.4 El orden de la representación. Del núcleo central a los elementos periféricos.....	28
6.1.5 Comunicación Social. Plataforma de las Representaciones.....	30
6.2 Representaciones, relatos y periodistas. El intersticio narrativo.....	31
6.2.1 Literatura y cine. Territorio de representaciones.....	33
6.2.2 El relato como representación. Criterios de configuración.....	35
6.2.3 Formas de circulación. Representación y medios de comunicación.....	37
6.2.4 La imagen del periodista. Una revisión al oficio.....	39
6.2.5 Periodistas. El mundo infinito de las taxonomías.....	42
7. Estrategia metodológica.....	47
7.1 Diseño de la investigación.....	47
7.2 Unidad de trabajo.....	47
8. Análisis e interpretación de resultados.....	49
8.1 ‘Tijuana, crimen y olvido’ y ‘Bordertown’. Representación del periodista investigador. Imagen de la memoria.....	49
8.2 ‘Febrero Escarlata y Crónicas’. Representación del periodista heroico. Imagen de la redención.....	64
8.3 ‘Los laberintos del espejo y Shattered glass’. Representación	

del periodista falsificador. Imagen de la mentira.....	76
8.4 ‘Sostiene Pereira e Interview’. Representación del periodista fracturado. Imagen de la intimidad.....	92
8.5 ‘Los Imperfeccionistas’ y ‘Morning glory’. Representación del periodista coral. Imagen de la fragilidad.....	105
9. Conclusiones.....	120
10. Bibliografía.....	128

1. Descripción del estudio

Con esta investigación nos proponemos estudiar la manera en que dos dispositivos narrativos (literatura y cine) representan al periodista a través de sus historias. Sin embargo, no queremos ofrecer una imagen formal del periodista, lo que podría ser objeto de otro tipo de investigación que se focalice directamente en las prácticas profesionales; buscamos valernos de una mediación (el relato) para caracterizar algunas de las representaciones y modos de configuración sociales, de los que ejercen la profesión, presentes en el mundo de la ficción.

Así, nuestro interés es reconocer las representaciones sociales contemporáneas del periodista, en particular de la última década, para construir una suerte de cartografía, de mapa de quién es el periodista a partir del universo narrativo. Empero, no utilizaremos una descripción espacial sino temporal (1995-2010), estudiando cinco películas y cinco libros contemporáneos en los que el periodismo es el tema principal, y los periodistas, sus protagonistas.

La investigación tendrá un enfoque interpretativo, pues busca ir más allá de la clasificación y descripción de personajes para distinguir cierto perfil del protagonista, por eso recurrirá al carácter reflexivo para lograr establecer las relaciones propuestas. Tal vez, éstas plantearán similitudes fuertes con el periodista real, pues conocemos la tendencia del cine (en la literatura quizá se da en menor medida), de construir sus relatos a partir de una lógica mimética, con una inclinación realista. Sin embargo, no se trata de determinar quién es el periodista real, sino de ampliar dicha categoría desde las representaciones sociales, desde la configuración que las ficciones hacen de su naturaleza.

Con ello aclaramos que la idea es alejarnos de las descripciones tradicionales del periodista, que en su mayoría tienen una lógica prescriptiva; es decir, se interesan por describir cómo debería ser el periodista y por reglar su comportamiento. Ofrecen una deontología de su desempeño. En cambio, nuestro interés se acerca a un análisis de las pragmáticas del periodista representadas en la literatura y el cine, justificando la dimensión social de dichos dispositivos narrativos y su virtud como escenarios de representación.

Como soporte, nos basamos en la teoría de las *Representaciones Sociales*, que tiene sus orígenes en los trabajos sociológicos, en especial en la obra de Emile Durkheim, y que se continúa en el terreno de la Psicología Social, donde es pionera la obra de Serge Moscovici. Sin embargo, nos interesa el enfoque contemporáneo liderado por el trabajo de Jean Claude Abric y Denise Jodelet, pues ambos autores afirman la importancia de este modelo para comprender cómo en las mediaciones (propias,

por ejemplo, de la narrativa en general) se construyen los modos de orientación colectiva e incluso se condicionan las acciones sociales.

Asimismo, las visiones complementarias del trabajo tendrán eco en dos trabajos: primero, en el modelo constructorista que lidera Tomás Ibáñez, el cual tiene como presupuesto que toda realidad es producto de una construcción de naturaleza social, donde el relato se ubica sin dificultad; y segundo, en la obra de Jonathan Potter, cuya teoría de la representación de la realidad desde el modelo retórico, refuerza la importancia de la mediación narrativa.

No nos interesa, por lo menos en este proyecto, un análisis de qué hacen los públicos con las representaciones sociales de los periodistas en la literatura y el cine. Dicho esfuerzo, propio de un análisis de la recepción, o de las acciones sociales a partir de representaciones, está fuera de nuestros límites. Aquí deseamos presentar cinco representaciones sociales del periodista que sirvan para ampliar nuestro modo de comprensión del rol profesional en la actualidad.

Para este fin, y basados en el modelo de las Representaciones Sociales, se efectuará la exploración de los cinco relatos literarios (que tienen la capacidad de desplegar una trama compleja), y los cinco relatos cinematográficos, sin discriminar una dimensión de género u otra categoría similar. Como metodología, se construirán las representaciones a partir del análisis conjunto de una novela y una película, de modo que se utilice la relación de imbricación entre ambos medios estéticos para amplificar la imagen del periodista. No se trata de estudiar las relaciones entre literatura y cine, si bien en este terreno existe una amplia bibliografía, sino de utilizar dos dispositivos narrativos cuya potencia se destaca para construir, desde la ficción, universos capaces de afectar al cotidiano.

Se espera que dado el enfoque hermenéutico que orientará el trabajo, la dimensión simbólica que sirve de mediación, ofrezca la categorización a manera de cartografía del periodista como objeto social representado, y así llevar a cabo la reflexión propuesta. De allí, que se confíe en una lógica investigativa que produce sentido conforme al despliegue analítico de los casos de trabajo. No es posible determinar a priori cuáles serían las posibles representaciones del periodista en la literatura y el cine. Dicha tarea configurará tales imágenes en la medida en que el relato sea puesto a la luz del modelo de las representaciones sociales. Así, estudiar dicho tema se hace relevante puesto que por una parte, amplía otras investigaciones en esta línea, pero en especial porque busca hacer una interpretación de la representación del periodista que no se reduzca a las clasificaciones descriptivas ni estadísticas, lo que es en últimas el resultado de la mayoría de trabajos en este campo.

2. Antecedentes

A continuación presentamos algunos antecedentes que ya se han realizado en relación con el tema propuesto. Nos basamos en tesis, investigaciones, artículos de revistas y libros, que si bien no abarcan los tres grandes temas que nos interesan que son el cine, la literatura y el periodismo, para hacer una lectura de las representaciones sociales del periodista, sí establecen diferentes relaciones entre algunos de estos.

Hay que anotar que la mayoría de análisis se concentran en casos puntuales del cine, y son pocos los que se hacen desde el punto de vista literario sin limitarse a una descripción cronológica sobre el desarrollo del periodismo en la literatura, por ejemplo. Por otro lado, algunos antecedentes se tomaron como referencia porque son ejemplos de aplicaciones de la Teoría de Representaciones Sociales en los medios o campos afines, los cuales pueden brindarnos algunas directrices de análisis en el trabajo.

Periodistas de cine y de ética

Este proyecto de investigación, financiado por la Universidad del País Vasco (España), se realizó en el 2007 por Ofa Bezunartea, María José Cantalapiedra, César Coca, Aingeru Genaut, Simón Peña y Jesús Ángel Pérez, y consiste en un análisis acerca de la visión que se tiene de los periodistas en las películas, para lo cual analizan 104 films en los que el periodismo o el periodista, son protagonistas o participantes esenciales en la historia.

Uno de sus principales objetivos es estudiar cómo son los periodistas que muestra el cine desde el punto de vista ético. Así, exponen datos tanto cuantitativos como cualitativos. En términos cuantitativos, clasificaron la actuación del periodista con calificaciones como “nada”, “poco”, “bastante” o “muy” ética. Para el análisis cualitativo, tuvieron en cuenta situaciones en las que la ética es un factor importante en la narración de la historia cinematográfica.

Encontraron por ejemplo que en épocas más antiguas, se esbozan dos tipos de periodistas muy diferentes, casi antagónicos: el primero es el sujeto que sin ningún tipo de inhibición ética responde a lo raro, sensacionalista y escandaloso, su único fin es llamar la atención para aumentar las ventas; el segundo es quien hace un intento por retratar parte del mundo que sea útil para la sociedad en general. Un ejemplo de este último, es el personaje de la profesora Erika Stone (Doris Day) en la película *Teacher's pet*. En uno de sus diálogos dice:

“Yo tengo mis propias ideas de cómo debe ser un periódico. Mire: sangre y sexo (mostrando una portada de periódico). El periódico es mucho más que sangre y sexo. El periódico puede contar al público por qué ocurren las cosas” (1958)¹.

En su análisis también describen el comportamiento que se supone deben tener los periodistas y cuáles son sus responsabilidades ante la sociedad. Otro de los puntos que estudian en las películas es el papel de la prensa frente al poder. Asimismo, exponen cómo el periodista se sitúa en medio de dos caminos, de los cuales sólo podrá escoger uno: ser el héroe o el villano. Otra contradicción es si eligen el periodismo como profesión o como negocio.

Dentro de otras categorías que establecen y estudian, están: la actitud y el comportamiento dependiendo de la edad (entre los 31 y los 45 años), el cargo, el compromiso en la búsqueda de la verdad, o el triunfo a como dé lugar. Como conclusión, obtienen que el cine pocas veces exponga la imagen real del periodista, aunque en general el perfil ético con que lo muestran es positivo. Cuando el protagonista de la historia no es un periodista o su actuación no es tan relevante, se tiende más a estigmatizar su labor y actuación ética.

La imagen del periodista en el cine de los últimos años

Paula Requeijo Rey expone un breve pero detallado estudio de cómo son las representaciones que ofrece el cine sobre el periodista, las cuales influyen en la idea que la sociedad se forma sobre estos personajes. Para esto, analiza películas producidas en los últimos años, apoyada en los modelos de la Teoría Profesional que incluyen en cada uno, entre dos y cinco categorías. Además, aplica la clasificación elaborada por el periodista Juan Carlos Laviana y también la de Joe Saltzman.

Este trabajo se dio a conocer en el II Congreso Internacional Latino de Comunicación Social de la Universidad La Laguna en San Cristóbal, España, en diciembre de 2001. En el texto se parte de la base de que los largometrajes dedicados al periodismo son tan numerosos que se podría hablar de un género. De esta manera, en el primer modelo, se distinguen seis clases de periodistas:

Periodista grato y punitivo: El primero es quien busca agradar a la audiencia para que lo tenga en buena consideración; y el segundo es quien concibe su trabajo como un instrumento para luchar contra las injusticias.

Periodista de revelación y mánager periodístico: Distingue entre la figura heroica, que sale en busca de la noticia, y la que dirige y organiza.

Periodista participante y neutral: El primero es el espectador del proceso social y transmite una comunicación precisa sobre el mismo. El segundo se identifica con la

¹ Seaton, G. (Director). Kanin, F. (Escritor). *Teacher's pet*. (Película). Estados Unidos: Paramount Pictures.

² Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film, 2002.

³ **Denise Jodelet:** Doctora en Psicología Social, adscrita al Laboratorio de Psicología Social de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, del que ha sido directora. Ha trabajado con el

idea de la prensa como perro guardián. Piensa que debe ir más allá, investigar para crear la noticia.

Periodista profesor y abogado: El profesor busca la objetividad y le interesa la labor educativa de los medios. El abogado mantiene una actitud participativa y representa a los más débiles, que no tienen visibilidad.

Periodista sabueso y misionero: Los sabuesos son los que recurren a medios poco ortodoxos (presionar a las fuentes, mentir) aunque entienden su labor como transmisora y educativa frente a los misioneros, que buscan influir, ser líderes de opinión.

Periodista intérprete, divulgador y adversario: El intérprete intenta “colocar un marco, ofrecer un sentido” a los asuntos que preocupan al público. El divulgador quiere “suministrar información al mayor número de personas y de una forma rápida”.

En el segundo modelo, se distinguen 3 tipos, las cuales tienen un componente psicológico: El periodista reflexivo e intuitivo: El reflexivo está orientado hacia sí mismo y le interesan las ideas. Necesita un tiempo para procesarlas. El intuitivo está orientado al futuro y es creativo. El periodista perceptivo: Está orientado al pasado, le interesan las personas porque “su yo reside, en cierto modo, en su afeción, es decir, en su relación”. El periodista dinámico: Busca la acción y es capaz de tomar decisiones de forma rápida.

En resumen, todas estas categorías tienden a diferenciar dos grandes clases de periodistas: el héroe y el villano. La autora también hace referencia al periodista Juan Carlos Laviana, quien propone en su ensayo *Los chicos de la prensa* (1996) un modelo basado en el puesto que ocupa el profesional de la información. En el texto, Laviana estructura 12 categorías: El magnate de los medios, el director, el redactor jefe, el periodista político, el enviado especial, el reportero amarillo, el periodista comprometido, el crítico y columnista, el reportero de sucesos, el periodista de sociedad, el cronista deportivo, y el fotógrafo.

Por su parte, a partir del análisis de numerosos filmes y telefilmes, Saltzman ha desarrollado una clasificación. Es importante destacar que coincide con algunas de las categorías planteadas primero por Alex Barris y Laviana: reporteros anónimos, columnistas y críticos, cachorros, directores o responsables, periodistas estropeados, periodistas de investigación, familias memorables de la redacción, fotoperiodistas, editores y propietarios de medios, periodistas de la vida real, paños de lágrimas, periodistas deportivos y corresponsales de guerra. Dichas categorías fueron aplicadas en el cine de Frank Capra (2002)².

² Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film, 2002.

El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados

Éste es un proyecto de investigación publicado como artículo en la Revista Brasileira de Ciencias de la Comunicación (2010), bajo la autoría de Ofa Bezunarte Valencia, César Coca García, María José Cantalapiedra González, Aingeru Genaut Arratibel, Simón Peña Fernández y Jesús Ángel Pérez Dasilvaque, quienes se preguntan si los profesionales son tal y como se los representa en la gran pantalla o se trata sin más de temas que nada tienen que ver con la realidad, teniendo en cuenta que el cine no sólo refleja realidades sino que también crea otras.

Por medio del análisis de 104 películas desde los años 30 hasta la actualidad, que detallaron rasgos personales y profesionales sobre periodistas protagonistas o personajes importantes en la historia, se interesaron por mirar qué caracteriza la representación de esta profesión en el cine, y comparar si dicho retrato corresponde con el estereotipo atribuido a la profesión. Encuentran que la imagen predominante es la de un reportero experimentado obsesionado con el trabajo e incapaz de tener una vida familiar. Sin embargo, en contra del cliché, los periodistas de las películas son razonablemente éticos y persiguen ante todo un fin social.

Algunos de los aspectos que tienen en cuenta para el análisis son:

De la caricatura a lo heroico: rasgos exagerados del periodista para volver la historia más interesante. Los seres perversos son muy perversos, las mujeres bellas son muy bellas, etcétera.

- El status profesional.
- La distribución por sexos. Sólo uno de cada cinco periodistas que aparecen en pantalla son mujeres.
- La edad (la mayoría están entre los 35 y los 50 años).
- El medio en el que trabajan (casi siempre los periodistas que muestran, trabajan en prensa).
- La categoría laboral (editores, jefes, redactores, reporteros, corresponsales, colaboradores, articulistas...). Los que más interesan en el cine son los que tienen contacto con la calle y con la noticia.
- El tema que trabajan (local, sucesos, nacional, internacional). Ésta última es una de las figuras cinematográficas por excelencia porque permite contar no sólo la historia del periodista, sino también una crisis mundial o una guerra.
- La vida personal y familiar (casados, solteros y divorciados).
- La formación (pocas veces nos hacen saber qué formación tiene el periodista, sólo lo muestran desempeñando su trabajo sin ofrecer antecedente alguno). Cuatro de cada cinco periodistas que aparecen en pantalla, lo son de verdad.
- Lo vicios. Un estereotipo muy marcado: el mal marido, fumador, alcohólico, jugador, amante, adicto.
- El comportamiento profesional (las motivaciones que llevan al periodista a sumergirse en alguna aventura o problema).

Como conclusión señalan que el retrato que el cine realiza del oficio periodístico, muestra una profesión ocupada en su gran mayoría por hombres experimentados,

aunque no necesariamente con formación universitaria, que trabajan (casi en la calle) para medios escritos, ya sea como reporteros o como corresponsales. Terminan preguntándose: ¿Responde esa imagen a la realidad? Como esto sería materia para otro trabajo, se prefiere pensar que el cine ha acentuado los aspectos heroicos, pero sobre todo, los más negativos de la profesión.

El periodismo como (sub) género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica.

Fernando de Felipe y Jordi Sánchez Navarro se interesan por estudiar la forma en la que el periodismo ha sido tratado en la gran pantalla. Dado que el tema en general es muy amplio (podría decirse que inabarcable), la filmografía que utilizan para analizarlo, es exclusiva del cine norteamericano. El resultado es un artículo publicado en la revista Trípodos, número 10 (2001) de Barcelona.

La elección geográfica no la hacen de manera arbitraria, sino por el hecho de que en Estados Unidos el tema se ha tratado una y mil veces de diferentes maneras, lo cual les posibilita tomar varias referencias conceptuales. Además, porque este país es cuna de la prensa amarilla, y, como los autores de este trabajo lo denominan, cuna del periodismo como sub género filmico.

Lo anterior podría deberse a que la libertad de prensa y de expresión constituyen un bien irrenunciable en la democracia norteamericana. Es por eso que es tan común que el tema se convierta en un argumento cinematográfico tan marcado en esta cultura. En el esbozo del tipo de periodistas que existen, dichas películas sitúan al profesional de la información en contextos específicos como el social, político o cultural. Como esta clasificación es muy amplia, de Felipe y Sánchez Navarro exponen una taxonomía genérica en la cual se basaron para estudiar cada film en función de diferentes aspectos:

- Tono dramático del texto (comedia, documental, drama, terror, etcétera).
- Momento histórico en el que se desarrolla (contemporáneo, retrospectivo, distópico).
- Presencia dramática (trama principal o subtrama).
- Adscripción genérica (bélica, catástrofes, comedia romántica, ciencia ficción, cine negro, deportes, espionaje, gánsters, metacine, terror postmoderno...).
- Especialidad del periodista (deportes, internacional, sucesos, cultural...).
- Connotaciones ideológicas de la trama (el contexto pone a prueba su profesión).

Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine

En este artículo, (publicado en la revista Escritos sobre mensajes periodísticos, volumen 14 del año 2008) Montse Mera Fernández trata de mostrar qué visión del periodismo se ha ofrecido a la sociedad a través del cine. Como punto de partida, se basa en estudios realizados en España y en Estados Unidos en los que se concluye que la profesión periodística no está atravesando su mejor momento, dado que la

sociedad desconfía cada vez más de sus actuaciones. En alguna medida, esto se debe a la imagen poco favorable de la profesión que ofrecen el cine y la televisión.

Una de las responsabilidades del periodista es que presencia lo que los demás sólo pueden leer, ver o escuchar en los medios de comunicación de masas. Él está allí, en ese lugar, con los protagonistas. Y, lo que es más importante, es el encargado de narrarlo. Por otra parte, el periodismo actúa como un contrapoder, es decir: los periodistas, quieran o no, también desempeñan un rol estratégico, una autoridad que les permite vigilar (y enfrentarse cuando es necesario) a los poderosos.

A diferencia de otros casos en los que se estudia la imagen del periodista en el cine, Mera Fernández no los clasifica ni como héroes ni como villanos, pues esto resulta algo simplificador; además no aportaría nada nuevo a los análisis que ya han hecho otros autores dedicados a estudiar las relaciones entre cine y periodismo.

La autora nos muestra que la mayor parte de las películas sobre periodistas no reflejan el día a día de la profesión, sino la excepción, el hecho más interesante, la ruptura de la normalidad. Si a una actividad tan atractiva como el periodismo le quitamos, además, la rutina, el público tiende a pensar que cada día en la vida de los profesionales de la información es excitante y arriesgado, y desconoce que la mayor parte de las jornadas son aburridas y simples.

Sin embargo, es tentador observar cómo imaginan a los periodistas en el cine, es decir, cómo son estos personajes cuando no hay un referente real al que ser fiel y el guionista tiene libertad para crearlos a su antojo. Termina preguntándose: ¿Supera la realidad a la ficción? ¿Son muy distintos los problemas de los periodistas reales a los que se enfrentan los periodistas imaginados para el cine?

Mera Fernández divide el perfil del periodista en tres categorías: los periodistas reales, de ficción, y los imaginarios. En la primera, analiza películas que intentan reflejar la realidad periodística tal y como es. En la segunda, trata películas que por el contrario, no se basan en hechos reales, aunque las historias ficticias son cercanas a la realidad. Y en la tercera, a diferencia de las anteriores, reflejan situaciones inventadas, con un desarrollo cómico o alejado de la realidad.

La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999

En el 2010, Olga Osorio Iglesias publica su tesis doctoral en la Revista Digital de Marketing Aplicado, en la que expone cómo se representan las mujeres periodistas en el cine de la última década del siglo XXI. La autora se preocupa por ofrecer una contextualización sobre los estereotipos que ofrece el cine acerca de estas personas, para lo cual toma una muestra de 112 películas en las que se esbozan diferentes perfiles del periodista dependiendo de su cargo, del medio en el que trabaja, de sus prioridades, de sus valores profesionales o personales, de su edad, su atractivo, sus rasgos físicos y psicológicos, de sus relaciones personales y familiares.

Dentro de los principales objetivos del trabajo, está el de analizar el tipo de roles atribuidos a las mujeres periodistas en comparación con los hombres, entendiendo que esta imagen no es solo un reflejo de la realidad social, sino que también la refuerza.

La autora llega a la conclusión de que a pesar del incremento de la aparición de las mujeres periodistas en el cine, la representación que se ofrece continúa siendo la misma, es decir, se sigue con el estereotipo establecido en lugar de romperlo. Además, logra evidenciar la fuerza de relación entre los medios de comunicación y la construcción social de las diferencias de género, así como su notable influencia en los imaginarios de las personas.

Francisco Rabal a través de la prensa. Análisis del tratamiento periodístico (1951-2001)

Esta es una tesis doctoral presentada por Miguel Ángel Blaya Mengual a la Facultad de Documentación y Comunicación de la Universidad de Murcia (España) en el 2007; se trata de una investigación hemerográfica que se interesa por reconstruir y deconstruir documentos que contienen el trayecto social y profesional de Francisco Rabal, un español dedicado a la actuación, el teatro, el cine y la televisión. Además de sus facetas como guionista y director.

El objetivo principal es evidenciar el tratamiento que se le dio a este personaje en los periódicos y revistas, observando el universo del mensaje y contemplándolo desde la hemerografía, en donde aparecen figuras importantes a analizar como por ejemplo la comunicación no verbal y la importancia de lo icónico. En pocas palabras, se hace un análisis de contenidos de prensa, relacionándolo con la Sociología y desde un contexto de las Ciencias Humanas. Uno de los aspectos a estudiar en esta tesis, es el tipo de proyección social que puede tener un ser humano (en este caso, una figura pública) a partir del tratamiento que reciba de los medios de comunicación masivos.

Es pertinente revisar esta investigación, pues por medio del estudio de un personaje y su vida, se analizan conceptos interesantes en el periodismo, que van desde lo más formal, como cuáles son los tipos de prensa y los tipos de información, hasta otras variables más informales, como sus funciones y efectos, y la manipulación como un término inherente a la comunicación.

Perfil del periodista y rupturas epistémicas: la información y el periodismo crítico como instancias imaginarias que fetichizan la necesidad social

En el Encuentro Nacional Asociación de Escuelas de Periodismo y Comunicación Social de Chile 2001, sobre Enseñanza del periodismo y el campo laboral, Rafael del Villar Muñoz presenta esta ponencia que analiza los perfiles del periodista que se han establecido a lo largo de los diferentes periodos históricos, en los que se detectan dos en especial y la tendencia a un tercero: El primer perfil es el periodista informador, que corresponderá al periodismo tradicional que llena las necesidades de una sociedad homogénea (construida a partir de un mito de referencia simbólico,

que son los medios masivos) y que le interesa el desarrollo de la información; el segundo perfil es el del periodismo crítico que insertará a las Ciencias Sociales como una herramienta descriptora de la realidad y que presupone también una realidad homogénea, perfil generado en la década de los años 70, como polo antitético a la reproducción social; y por último, el perfil de la postmodernidad (globalización y diversidad), pues, cualquiera sea la opción ideológica que se tenga sobre ella, nos encontramos con una nueva ruptura epistémica: los procesos de transformación de la producción y el consumo que comprometen un cambio en la forma de funcionamiento de la realidad sociocultural.

Como consecuencia de lo anterior, del Villar Muñoz plantea la necesidad de redefinir el rol del periodista (periodista informador y/o crítico), con la intención de conceptualizar cuáles son sus principios básicos constitutivos y los saberes implicados. Por último, agrega que el nuevo perfil del periodista se aproxima al del publicista, y éste, no es sólo una necesidad de sobrevivencia de una práctica; sino que se encuentra con la necesidad de funcionamiento social propia de los medios, pues las comunicaciones son rentables.

Las representaciones sociales del medio ambiente: el papel de la fotografía

Este artículo, publicado en la Revista de Psicología Social (España, Italia y Portugal), es el resultado de la investigación que realizan Ángela Castrechini, Enric Pol y Tomeu Vidal acerca del papel de la fotografía en la construcción de la representación social del medio ambiente. Para esto, analizaron 266 fotografías procedentes de dos periódicos: La Vanguardia y El País (Barcelona), entre los años 1992 y 2010.

A diferencia de lo acostumbrado en un trabajo académico de investigación, en el que lo primero que debe plantearse es el sistema de categorías a examinar, aquí éste se fue construyendo a partir de la información proporcionada por el material utilizado. Las cuatro categorías que obtuvieron son: actores sociales, paisajes, afectación del medio ambiente y acciones sociales. Se destaca la presencia de la figura política, lo cual refleja el interés de uso (o abuso) de la prensa de algunas fuentes informativas, así como su jerarquización. También se resalta la alta presencia de fotografías de escenarios urbanos, lo cual puede indicar un cambio en la representación social del medio ambiente, que casi siempre se refiere a un paisaje natural.

El estudio parte de un enfoque construccionista y se basa en la Teoría de las Representaciones Sociales de Moscovici para describir la construcción social que realizan los *media* de los temas ambientales. De esta manera, los autores establecen una relación de las representaciones sociales con los medios de Comunicación Social, y otra con el medio ambiente. Una de las principales conclusiones a las que llega la investigación, es que las noticias ambientales se han incrementado a través de la década y también que se han diversificado en cuanto a la variedad de temas que abarca; además, que el medio ambiente empieza a verse asociado más al entorno urbano que al natural.

La identidad de los niños pobres en la prensa escrita: una construcción discriminatoria de representaciones sociales

Irene Vasilachis de Gialdino presenta esta investigación como uno de los capítulos de su libro *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales* (2003), la cual se realizó con base en la perspectiva de la Metaepistemología, es decir, la unión de la Epistemología del Sujeto Cognoscente con la del Sujeto Conocido. Esta última parte del principio de igualdad entre los humanos y la identidad del que conoce y del que es conocido.

La autora plantea esta teoría, y es enfática en ello, porque considera que es necesario reflexionar sobre aquellos actos que pueden privar la identidad, estos hechos se configuran como discriminatorios cuando niegan la identidad, el respeto o la tolerancia, además que se convierten en medios por los cuales se crean nuevas formas de violencia.

A raíz de estos presupuestos epistemológicos, Vasilachis de Gialdino analiza la caracterización textual que efectúa la prensa escrita de la identidad de los niños que trabajan y/o viven en la calle. Para dicho cometido, se vale de un recurso lingüístico que está ligado con la construcción discursiva de representaciones sociales acerca de la identidad de los niños, se trata de la metáfora. Entre las más frecuentes se encuentran las expresiones “chicos de la calle” y “pibes de la calle”.

El objetivo de la investigación fue determinar las características que en la prensa escrita adquiere la construcción de representaciones acerca de la identidad de los niños pobres y los que trabajan y/o viven en la calle. Por una parte, estudia los términos y metáforas empleadas para nombrar los niños, las calificaciones que les dan y el tipo de vinculación que establecen con la sociedad; y por otra, la forma en que las noticias atribuyen acciones respecto a los niños.

Se estudiaron 171 titulares de noticias seleccionadas de diarios y revistas de la república argentina, entre 1993 y el 2001. Se concluye que las acciones de privación de identidad por medio de las cuales los medios se refieren a los niños de la calle, violan sus derechos fundamentales. Se encontró que las representaciones sociales, como por ejemplo, las construidas por la prensa escrita y a las que se refiere el trabajo, hacen aparecer al sometimiento como libertad, y al mismo tiempo, la tergiversan, imponiendo un modelo de sociedad y de relaciones entre sus miembros.

Como se podrá notar, las primeras investigaciones reseñadas adelantan el esfuerzo por reconstruir la imagen del periodista en el interior del cine. Los ángulos de análisis son múltiples y las conclusiones, en general, son similares. No obstante, la mayoría de estos trabajos no van más allá del intento de establecer una clasificación descriptiva-estadística, y por su simplificación, recurren a etiquetas genéricas que no permiten comprender las lógicas propias del periodista.

De igual modo, la insistencia en algunos de los textos en comprender el relato bajo la oposición de historias reales, ficticias e imaginarias, impide aprovechar la potencia del espacio narrativo. El relato, que como antes se mencionó, es difícil de clasificar, ofrece representaciones que configuran la imagen del periodista con el mismo rigor, independiente de su naturaleza, ya sea histórica, ficticia o fantástica. En último lugar, los últimos antecedentes revisados que se valen de la teoría de las representaciones sociales, no han sido desarrollados para analizar la imagen del periodista en el territorio del relato, lo que caracteriza la presente investigación.

3. Justificación

Actualmente, en medio de un mundo cargado de dificultades para definir las profesiones de una manera disciplinar, en especial porque, desde la teoría, los límites epistemológicos se han debilitado, y el desempeño práctico de todo saber demanda habilidades propias de la articulación con otras prácticas laborales, se hacen necesarias las nuevas caracterizaciones de los profesionales. Esta investigación sirve no sólo para describir las nuevas formas de trabajo, las nuevas tareas que enfrentan los jóvenes que entran en un mundo laboral fragmentado, complejo, determinado por la velocidad de las nuevas tecnologías, sino para pensar las propias dinámicas académicas desde una praxis que por lo general queda reducida a una observación indirecta o a ser una copia débil de la teoría.

Con esto se quiere insinuar la importancia de pensar al profesional leyendo sus modos de configuración construidos al analizar su desempeño, y no sólo desde las prescripciones propias de la academia. Estudiar quién es el periodista en este momento, es de por sí una responsabilidad que le compete a un programa que forma a los futuros responsables de la información. De allí, que para el Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales, todo acercamiento al modo en que aparecen en escena estos profesionales (en especial desde diversos ángulos), se justifica como un espacio para retroalimentar las discusiones formales sobre el oficio.

En esa línea, cobra relieve la posibilidad de contrastar la imagen tradicional que imparte la academia sobre el periodismo, asociada a la responsabilidad social, al fuero de lo público y a la objetividad en el ejercicio, con las prácticas reales en medio de los conflictos ideológicos, las estructuras económicas de los medios, los nuevos formatos, la disolución de los discursos oficiales, etcétera.

Dado que el interés es acercarse a la representación del periodista, es decir a la configuración de naturaleza social que ofrece el relato literario y cinematográfico, es importante resaltar la importancia de una mediación que tome distancia del discurso académico. El trabajo de carácter teórico o acentúa una imagen deontológica del periodista, un particular deber ser que contrasta de manera radical con las demandas del contexto haciendo casi inoperante sus prescripciones, o describe de una manera directa quién es el periodista, analizando sus prácticas con diferentes herramientas investigativas.

En este caso, nos interesa resaltar un acercamiento cercano a la representación de la posible práctica real, pero sin recurrir al análisis in situ del periodista. A partir de la mediación del relato de ficción, se desea ofrecer una imagen del periodista del orden de la representación social propia del cine y la literatura como maneras de abordar, de modo radical, qué tipo de profesional circula en el interior de la narrativa.

Las representaciones sociales como dispositivos de configuración colectivas de cualquier práctica, objeto o discurso, permiten ampliar los análisis gracias a que se concentran en las configuraciones de la realidad hechas por una mediación. Literatura y cine como narrativas, reconfiguran al periodista proyectando un nuevo mapa para comprender su dimensión en el universo social. Se parte así de reconocer que el relato no está separado del saber, y que por el contrario, amplifica los modos de acercarnos a cualquier fenómeno. Desde allí se vuelve significativo estudiar el impacto que ha tenido en un fenómeno como éste.

Tal esfuerzo se justifica de igual modo al poner en relación dos universos estéticos cercanos, pero diferentes, que han explorado (al parecer en mayor cuantía el cine) el trabajo del periodista. En dicho proceso, esta exploración se convierte en una fuente de saber, que podríamos decir, se ha legitimado con notoriedad en los últimos años como inventario paralelo de un difícil oficio. Por lo que también se justifica un acercamiento acucioso, desde las herramientas de la teoría de la Representación Social, para articular la imagen del periodista dentro del corpus académico, como sumar a diversos esfuerzos de estudio de otras caracterizaciones que se han servido también del relato para estudiar este interesante universo.

Con lo expuesto hasta el momento, se pueden observar dos cualidades principales de la investigación: Primero, que a raíz del proceso de indagación, encontramos que ningún trabajo ha vinculado el cine y la literatura con una aplicación de la Teoría de las Representaciones Sociales en el periodista; y segundo, que si bien hay adelantos y análisis sobre la imagen del periodista en el cine o la literatura, no hay ninguno que lo abarque desde los dos campos al mismo tiempo.

4. Pregunta de investigación

¿Cuáles son las representaciones sociales del periodista en cinco relatos literarios y cinco relatos cinematográficos contemporáneos: 1995-2010?

5. Objetivos

5.1 Objetivo general

Interpretar las Representaciones Sociales del periodista en cinco relatos literarios y cinco relatos cinematográficos contemporáneos: 1995-2010.

5.2 Objetivos específicos

- Analizar la Teoría de las Representaciones Sociales como marco de referencia para comprender el rol del periodista.
- Mostrar la capacidad del relato de ficción como espacio de configuración de las Representaciones Sociales.
- Utilizar la relación literatura – cine como un vínculo textual que replica las dinámicas sociales contemporáneas.

6. Marco teórico

6.1 Representaciones Sociales. Un mapa del pensamiento colectivo

Para hacer un acercamiento más profundo al propósito de la investigación, es necesario exponer los conceptos de base a utilizar. La Teoría de las Representaciones Sociales servirá como guía en el proceso de interpretación y análisis de las películas y novelas para determinar cinco representaciones del periodista en la literatura y el cine contemporáneo. Para esto, se tendrán en cuenta sus funciones, sus dispositivos de estructuración, de jerarquización y su relación con la realidad. Se comenzará exponiendo sus aspectos teóricos.

Cabe aclarar que aunque este concepto es complejo, se intentarán abordar sus puntos más importantes para establecer un marco de referencia en la investigación, que se basa en las reconstrucciones hechas, principalmente, por autores como Denise Jodelet³ y Jean Claude Abric⁴ a partir de la teoría planteada por Serge Moscovici⁵.

6.1.1 Perfil histórico. Los avatares de la representación

La Teoría de las Representaciones Sociales se dio a conocer en la década de los 60's con Serge Moscovici, quien en su tesis doctoral *La Psychoanalyse son image et son public*⁶, presentó el resultado de 10 años de investigación sobre el concepto de *representación*, el cual sólo tendría reconocimiento 15 años más tarde, hasta llegar a convertirse en una base fundamental en los análisis de disciplinas sociales y en campos con conocimientos indiscutibles.

Ignorada durante mucho tiempo, en especial por la comunidad científica, la investigación presentó resistencia, pues muchos psicólogos y corrientes tanto europeas como norteamericanas, permanecían escépticas (desde diferentes puntos de vista) ante el planteamiento que Moscovici rescató del concepto de Emile Durkheim⁷.

³ **Denise Jodelet:** Doctora en Psicología Social, adscrita al Laboratorio de Psicología Social de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, del que ha sido directora. Ha trabajado con el autor francés Pierre Bourdieu. Dirige seminarios sobre representaciones sociales y memorias colectivas.

⁴ **Jean Claude Abric:** Doctor en letras, profesor y director de Laboratorio de Psicología Social de la Universidad de Provençe.

⁵ **Serge Moscovici:** (1925) Psicólogo Social Francés. Director del Laboratorio Europeo de Psicología Social, que él co-fundó en 1975.

⁶ En español: El Psicoanálisis, su imagen y su público.

⁷ **Emile Durkheim:** (1858-1917) Sociólogo y antropólogo francés. Junto con Karl Marx y Max Weber, es considerado uno de los padres fundadores de la sociología.

Este último, pensador francés considerado el padre de la sociología, habló de las *representaciones colectivas* y las definió como un “fenómeno social a partir del cual se construyen diversas representaciones individuales” (1898, citado en Ibañez, 1994, p.168), pero que son exteriores a ellas porque “no provienen de los individuos tomados por separado, sino en su conjunto” (Durkheim, 1924, p.119).

Con esta tesis, en la que Durkheim explica la relación entre el individuo y la sociedad, el concepto de Representaciones Sociales se fue abriendo paso, ofreciendo, según Moscovici, complejos caminos para entenderlo dada su construcción híbrida, pues en él confluyen diferentes elementos como la cultura, la ideología y las creencias, alimentado con rasgos de la sociología y la psicología. Como reconstruye Eduardo Aguirre Dávila: “La dependencia que se desarrolla entre la conciencia individual y las determinaciones sociales se manifiesta en el empleo de los componentes representacionales en el uso de los mitos, las creencias, de la moda o de las instituciones, se objetivan las representaciones sociales y se puede ver su presencia en el actuar individual” (1997, p. 79).

Por eso Moscovici lo presenta como un concepto socio psicológico, que integra otras ideas, le apunta más a fenómenos que a objetos, y que en los últimos años cobró una relevancia significativa en distintos campos de estudio como la Psicología Social y en todas las disciplinas donde se analizan e investigan los aspectos denominados “sociales”, los cuales buscan entender, de una u otra forma, las prácticas, la dinámica y la visión que los grupos e individuos llevan en sus imaginarios y utilizan para actuar y tomar decisiones.

6.1.2 Teoría de las Representaciones Sociales. Contornos

Las Representaciones Sociales, según Jodelet (1986), se presentan bajo diferentes formas: como una imagen que encierra significados, como un sistema de referencias, como categorías de clasificación o teorías para establecer un hecho, postura que conduce a una definición, a una forma de conocimiento social elaborada y compartida, ese que se usa para comprender, explicar y justificar el entorno, la vida, el universo, la ciencia, la historia, las relaciones con los demás, el comportamiento, etcétera. “Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto” (p.472).

El resultado de este procedimiento es un conocimiento sobre lo social que en la medida que se aprehende, se torna práctico, lo cual contribuye a constituir o estructurar eso que colectivamente se denomina realidad. Aquí lo social interviene en muchos aspectos: el contexto, los valores y códigos de interpretación, los marcos de aprehensión por el bagaje cultural, o la comunicación que establecen unos con otros. Pero por el hecho de que las representaciones se den allí, no quiere decir que terminen reduciéndose a un simple fenómeno cultural, individual o ideológico. Ellas tienen que ver con la forma como “aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria”; en pocas palabras, “constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal”. (Jodelet, 1986, p. 474).

Por otra parte, para Tomás Ibáñez (1994), la Teoría de las Representaciones Sociales sólo es una forma de enfocar la construcción social: “No hay más realidad que la realidad tal y como la desciframos. Son los significados que le atribuimos los que van a construirla como la única realidad que para nosotros existe efectivamente” (p. 165). Es ésta la que tiene efectos sobre todo grupo social y la que impone las condiciones de interpretación que dichos colectivos hacen del medio. Al respecto, Solomon Asch asegura que “las personas modifican, con inquietante facilidad, su percepción de la realidad (o su relato de dicha percepción) para adecuarla a los criterios grupales” (citado en Ibáñez, 1994, p.161).

En su texto *Las representaciones sociales: aspectos teóricos*, Jean Claude Abric (1994) distingue dos sistemas en los que éstas se presentan: como sistema cognitivo o como sistema contextualizado. En el primer sistema, hace referencia a la afirmación de Moscovici de que las representaciones no son solo cognitivas, también son sociales, de modo que tienen una lógica doble. En el segundo sistema, dentro de los factores que más influyen en la elaboración de una representación, está el contexto, teniendo en cuenta tanto las condiciones en las que se produce el discurso que se desea transmitir a la sociedad y el lugar que el individuo ocupa en el sistema. Por ejemplo, un mismo hecho situado y analizado dentro de dos marcos de referencia, tendrá distintas interpretaciones, significados y grados de importancia.

Abric hace un intento por entender el funcionamiento de las representaciones sociales a partir del estudio de los fenómenos mentales colectivos expuestos por Jodelet. Un punto de partida que resalta es el abandono de la distinción clásica entre sujeto y objeto, pues para él no son diferentes, y enfatiza que el objeto no puede darse sin que haya sujeto, pues esto es lo que determina el objeto mismo, y este último no es más que la prolongación del comportamiento, actitud y percepción de un sujeto, por eso “una representación siempre es la representación de algo para alguien” (1994, p.12), y como afirma Moscovici (1986) “este lazo con el objeto es parte intrínseca del vínculo social y debe ser interpretada en ese marco” (citado en Abric, 1994, p.12).

En tal medida, Jodelet plantea que la Teoría de las Representaciones Sociales supera el paradigma que sugiere que el objeto es estudiado o analizado por el sujeto, para presentar las afectaciones mutuas, la lógica de relaciones que la representación teje entre ambos polos: “Así (la representación), no es el duplicado de lo real, ni el duplicado de lo ideal, ni la parte subjetiva del objeto, ni la parte objetiva del sujeto. Sino que constituye el proceso por el cual se establece una relación” (1986, p. 475).

De esta manera, para Moscovici, la representación es una visión de un objeto pero también de un sujeto, en el que el grupo apropia y reconstruye una realidad que integra en su sistema, donde se tienen en cuenta tanto las características del objeto representado, como las experiencias y el contexto del sujeto, para saber de qué forma apropia y reconstruye su realidad. Al respecto, Jodelet (1986) explica que la caracterización de los contenidos y procesos de las representaciones tiene que ver con el contexto en el que surgen, así como las comunicaciones con las que circulan y

las funciones que cumplen en la interrelación de los individuos; es ese contenido el que a la vez las define.

Para Moscovici, (citado en Farr, 1986), las Representaciones Sociales van más allá de una sola opinión o una imagen, se trata de un sistema destinado a descubrir la realidad y ordenarla. Así mismo, afirma que son más que representaciones colectivas o individuales, porque permiten que los individuos se orienten, comprendan y determinen su propio entorno. En palabras de Abric: “Esto permite definir a la representación como una visión funcional del mundo que permite al individuo o al grupo conferir sentido a sus conductas, y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí” (1994, p. 13). Éstas no tienen que ver con un reflejo de la realidad, ni una copia de un ideal, ni con la parte subjetiva del objeto, ni la parte objetiva del sujeto, sino con el proceso que establece este tipo de relaciones con la realidad, los conceptos, ideas y percepciones frente a algo o alguien.

En pocas palabras, “representar es re-presentar, hacer presente en la mente, en la conciencia. En este sentido, la representación es la reproducción mental de otra cosa: persona, objeto, acontecimiento material o psíquico, idea, etcétera”. (Jodelet, 1986, 475). De esta manera, se exponen sus características principales: como un contenido que sustituye algo ausente, que además construye, que tiene la capacidad de cambiar concepto por imagen, y como si fuera poco, que tiene un carácter simbólico, autónomo y creativo. Todo ello claro en el interior de una teoría social, implica la transformación de las prácticas cotidianas de individuos y colectivos para orientar su quehacer cotidiano.

Con lo dicho hasta el momento y recogiendo las aseveraciones de los autores, es posible afirmar que la representación es una forma de conocimiento social elaborado que comparte una realidad común. No es un simple reflejo de la realidad, sino también un sistema de interpretación, construcción y estructuración de ésta, que afecta las dinámicas de la vida social. En palabras de Moscovici (citado por Aguirre Dávila) “Las representaciones sociales son un tipo de conocimiento de tipo práctico elaborado por los miembros de una sociedad gracias al cual todos pueden tener acceso a una misma realidad, la realidad social del grupo de referencia” (1997, p. 91).

Así, con el concepto de Representación Social el pensador francés pretende analizar lo que científicamente llaman ‘sentido común’, ese mismo que Fritz Heider llamó ‘psicología ingenua’ al referirse al sistema de conocimientos que utilizan las personas en su cotidianidad para explicar su conducta, adecuar sus actuaciones y entender las de los demás. En alguna medida, analizar todo el tipo de procesos que permiten el acceso colectivo a formas abstractas en un proceso que simplifica lo complejo.

Desde esta misma perspectiva, Ibáñez (1994) esboza un concepto cercano en su texto sobre la *Psicología Social Construccionista*. Para él, las Representaciones Sociales tienen que ver con el denominado conocimiento “espontáneo” “ingenuo” o

“natural”, el mismo que Jodelet llama un conocimiento socialmente elaborado y compartido porque “se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la educación, la tradición y la comunicación social” (citado en Ibañez, 1994, p.172).

Dicha caracterización ayuda en la comprensión del tema, y sin embargo, hay muchos más aspectos que abordar en las Representaciones Sociales; por ejemplo, sus relaciones con factores como la ubicación geográfica o el estatus social de los grupos, pues las posturas y toma de decisiones de las representaciones se encuentran ligadas a procesos que se desarrollan allí. Por lo tanto, “una representación social mantiene cierta relación de determinación con la ubicación social de las personas que la comparten” (Ibañez, 1994, p.172), aporte que permite argumentar que las representaciones no se pueden pensar como una abstracción desconectada de las estructuras sociales, al contrario, es allí donde ellas tienen su lugar. De ahí que se afirme que “la representación social es pensamiento constituido y constituyente porque no solo refleja la realidad sino que también interviene en su elaboración y ayuda a configurarla” (Ibañez, 1994, p.175).

6.1.3 Funciones. El impacto de las Representaciones Sociales

Un proceso importante para delinear la importancia e impacto de las representaciones es delimitar sus funciones. Rasgo que los diferentes autores ponderan como vital para mostrar su funcionamiento en cualquier espacio social. A diferencia de otros autores, que denotan las funciones de las representaciones de una manera más extensa, Abric (1994) lo simplifica en tres grandes grupos; para él, pueden cumplir funciones *de saber*, *identitarias* o *de orientación*.

Las funciones que denomina *de saber*: hacen referencia al mínimo conocimiento que es indispensable para entender e interpretar la realidad. En este punto, es el saber común el que permite que los individuos adquieran otro tipo de conocimientos y los integren en un sistema que comprendan y no sea ajeno a ellos, que coincida con su contexto, sus imaginarios y su sistema de valores. Esto es lo que Abric llama “saber ingenuo”, (nombrado también por Moscovici y Jodelet). Dicho saber funciona como una simplificación de conocimientos abstractos o complejos. No es gratuito el interés de Moscovici por analizar los modos en que la teoría del Psicoanálisis es apropiada por los públicos no especializados.

El segundo grupo de funciones, denominadas *identitarias*, se caracteriza por influir en las condiciones que definen la identidad de los individuos, que deben ser coherentes con su sistema de valores y su contexto. Esta función, en especial, es importante en la medida en que el colectivo ejerce un control social sobre sus miembros, dependiendo del sentido identitario que estos tengan. En otras palabras, las representaciones sociales afectan de manera directa el modo como tanto los individuos y los colectivos, configuran sus identidades a partir de la información que reciben de la representación.

Por último, las funciones *de orientación*, sumadas a las dos anteriores, conducen los comportamientos y las prácticas de individuos y grupos: “La representación interviene directamente en la definición de la finalidad de una situación, determinando así, en una situación en que una tarea esta por efectuarse, el tipo de gestión cognitiva que se adoptará” (Abric, 1994, p. 16). En otras palabras, constituyen una guía para la acción y se distinguen por tres factores: 1. Ayudan a definir la finalidad de la situación, las relaciones que le convienen al sujeto y la forma como se van a comunicar. 2. Producen un sistema de anticipaciones y expectativas, es decir, preceden la interacción, sirven como filtro de información para que la realidad sea acorde a la representación y viceversa. 3. También son prescriptivas de prácticas o comportamientos justificados, lo que les brinda la posibilidad de justificarse a posteriori.

Abric nos muestra que las representaciones no sólo intervienen antes y durante la acción, sino también después. Vemos cómo la representación puede estar determinada por la práctica, la relación o la situación de un grupo o individuo que actúa en un colectivo. Y estas funciones son fundamentales para comprender la dinámica social, sus comportamientos y sus prácticas; éstas intentan explicar, interpretar e informar sobre la naturaleza de las relaciones sociales de los grupos y de la sociedad en general. De esta manera, sus tres funciones principales (elaborar un sentido común, construir identidad social y generar expectativas y anticipaciones) la sitúan en el origen de las prácticas sociales, pero además depende de ellas para emerger.

En similitud con el planteamiento de Abric, Ibáñez (1994) se refiere a tres grandes rasgos de las representaciones sociales: 1. Integrar cosas nuevas al pensamiento social y permitir su adaptación y asimilación. Esto se logra con ayuda de la objetivación y el anclaje, dos fases fundamentales de las representaciones que se presentarán más adelante. 2. Conformar identidades sociales y personales en el grupo. 3. Relaciones intergrupales, que describe cómo un grupo se define gracias a que se ve diferente a otro, para configurar su imagen propia.

6.1.4. Estructuración y mecanismos internos. El trasfondo de las representaciones

Retomando las discusiones previas, las representaciones se componen por un conjunto de creencias, opiniones, imágenes y actitudes respecto a un objeto de interés social. Estos elementos tienen que ver con el acumulado cultural de la sociedad a lo largo de su historia, lo cual se refiere las creencias comunes que comparten el mismo valor y terminan constituyendo la memoria colectiva de la sociedad y parte de su identidad. “Esto se materializa en las instituciones sociales o en productos que directa o indirectamente se relacionan con nuestra cultura, y pueden ser desde la lengua, hasta las casas donde vivimos o la ropa que usamos” (Ibáñez, 1994, p.178).

De esta manera, dicho trasfondo moldea una época dependiendo de las condiciones económicas, sociales e históricas que la caracterizan. En palabras de Gustave Nicolas

Fischer (1990) “...la representación social es un proceso de elaboración perceptiva y mental de la realidad que transforma los objetos sociales (personas, contextos, situaciones) en categorías simbólicas (valores, creencias, ideologías, y les confiere un estatuto cognitivo que permite captar los aspectos de la vida ordinaria mediante un reenfoque de nuestras propias conductas en el interior de las interacciones sociales” (p. 117).

A su vez, todos estos elementos que aparecen en el interior del proceso presentan una forma de organización y estructuración propia que los integra, y en el cual sobresalen dos factores en especial que se relacionan con las representaciones y tienen que ver con su dinámica y sus procesos internos, se trata del proceso de *objetivación* y de *anclaje*. El primero consiste en materializar en imágenes las cosas que se presentan como conceptos a un grupo. El segundo, hace referencia al modo en que los contenidos de las representaciones sociales, ya materializados en imágenes concretas, se instalan en un grupo y transforman su dinámica social.

6.1.4.1 Objetivación. El territorio de las imágenes sociales

Como primera medida, la representación “se construye a través de la objetivación y la transformación de los contenidos (relacionados con un objeto) en imágenes” (Ibáñez, 1994, p. 186). Se trata de una transformación que va de lo abstracto a lo concreto, con el fin de que dicho objeto sustituya sus dimensiones conceptuales más complejas por elementos más accesibles al pensamiento preciso. De esta forma, la imagen opera como un tipo de mediación que permite reconocer rasgos concretos en cualquier representación, susceptibles de ser asimilados con facilidad por individuos o grupos.

En este proceso, la información que en un principio tenía una postura teórica o científica, se dota de un significado asimilable a los patrones propios del imaginario de las personas que lo están apropiando. Como afirma Moscovici, “objetivizar es reabsorber un exceso de significados materializándolos” (citado en Jodelet, 1986, p. 481), según el psicólogo, lo que tal proceso busca es darle cuerpo a los esquemas conceptuales.

En la objetivación se pueden distinguir tres fases: La primera se denomina *construcción selectiva*, y hace referencia al trabajo de un grupo de individuos que integran y apropian la información de un objeto, lo cual se traduce como un proceso de adaptación. La segunda fase es la *esquemización estructurante*, en ella tiene lugar el proceso de organización de los elementos seleccionados para que formen una imagen coherente del objeto social. Como lo expone Jodelet: “Una persona que se dirige a otra utiliza los signos de la lengua para darle a ver su representación en una esquematización compuesta de imágenes” (1986, p. 484). Por último, tiene lugar la fase de *naturalización*, que permite que el esquema sea llevado a la realidad, apropiado por el grupo social. “En otras palabras, este proceso se puede definir como la conversión del pensamiento en verdaderas categorías del lenguaje, que serán las encargadas de ordenar y dar consistencia a los acontecimientos de interés que rodean al sujeto” (Aguilar Dávila, 1997, p. 113).

La objetivación es, en pocas palabras, la forma de traducir conceptos en cosas concretas. Pero para que esto suceda, también es necesario descontextualizar esos elementos, es decir, apartarlos de su origen inicial y darles otra identidad dependiendo del contexto que ahora ocupen, para que así los sujetos aprehendan e interpreten conceptos que irán integrando en su realidad. A esto se le llama anclaje.

6.1.4.2 Anclaje. El enraizamiento social

La segunda parte fundamental en la estructuración de la representación es el anclaje, el cual se refiere a la integración de los elementos que no son familiares al núcleo de la representación, por medio del cual se incorpora lo “extraño” en la realidad de los sujetos. Este segundo proceso se refiere al arraigo social de la representación y su objeto, señala Jodelet, y su intervención tiene que ver con su significado y utilidad, así como con “la integración cognitiva del objeto representado dentro del sistema de pensamiento preexistente y a las transformaciones derivadas del sistema” (1986, p. 486).

Con el anclaje es posible comprender cómo se le da significado al objeto representado, cómo se utiliza la representación para interpretar el mundo social y la conducta, y cómo se integra a un sistema colectivo. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que el anclaje asigna sentido dependiendo del contexto del grupo o los individuos. Así, “el sistema de representación proporciona los marcos, las señales a través de las que el anclaje clasificará dentro de lo familiar y explicará de una forma familiar” (Jodelet, 1986, p.492).

Dicho sistema permite que el objeto ya representado, llevado a la imagen e incorporado a la realidad, se materialice. “Su función consiste en integrar la información sobre un objeto, dentro de nuestro sistema de pensamiento tal y como está ya constituido” (Ibáñez, 1994, p. 188). Asimismo, esto tiene tres etapas concretas: insertar el objeto en un marco conocido para que reduzca el impacto de lo nuevo, instrumentalizar el objeto representado y darle un orden jerárquico a tales fenómenos. El anclaje, en un sentido amplio, permite que la representación transforme un contexto social. Puede hacer que un saber específico se torne accesible y puede donar sentido a un fenómeno emergente, entre otras funciones posibles.

Para Moscovici es importante prestar atención a la importancia de la relación entre las interpretaciones que ocasionan las representaciones y las conductas que éstas guían. Por eso, no se pueden alejarla de lo que es cada grupo y cómo dichos colectivos constituyen el entorno, el mismo que también se analiza para acceder a todo tipo de conocimientos que ayudan a formar (bajo esas representaciones) una idea del mundo, la cual cambia dependiendo del acceso que se tenga a la información.

De esta forma, recuerda Moscovici, la representación no surge de la nada y “siempre encuentra algo que ya había sido pensado” (citado en Jodelet, 1986, p.490), tal ayuda en la fase de familiarizar lo extraño por medio de la objetivación, en un primer

momento, y del anclaje, en un segundo momento, para cambiar los esquemas ya aprehendidos. Ambos procesos, que se caracterizan porque en su interior circulan todos los conocimientos preconcebidos, así como la memoria que pone a trabajar los mecanismos de clasificación y categorización de los aspectos que son ajenos a toda realidad particular.

En pocas palabras, se trata de reconocer el proceso de objetivación y anclaje como ese momento en el que un grupo social se acomoda ante lo desconocido, o reorganiza un saber complejo a un sistema de esquemas preexistente: “hacer propio algo nuevo es aproximararlo a lo que ya conocemos, clasificándolo con las palabras de nuestro lenguaje” (Jodelet, 1986, p. 492). Por otro lado, Ibáñez (1994) adelanta una idea importante al afirmar que las representaciones son un proceso y un producto al mismo tiempo. El primero, cuando se piensa en su funcionamiento cómo un modo dinámico de interacción con un entorno dado, y el segundo, al pensar algo y materializarlo, lo que implica que en la realidad social se instala un nuevo fenómeno y objeto resultado del trabajo de la representación.

Bajo esta misma perspectiva, pensando en ideas y acciones (abstracto-concreto), en su texto *Las Representaciones Sociales*, Robert M. Farr (1986) habla de una doble función que pueden tener las representaciones sociales: por un lado, que de lo extraño resulte lo familiar, y por otro, que lo invisible se haga perceptible. Lo desconocido casi siempre parece una amenaza porque no se sabe cómo categorizarlo y por ello la representación permite relacionarlo con algo que ya es conocido, con los esquemas previos de cada grupo. Así, los colectivos se valen de la representación para materializar una entidad abstracta; y esto es lo que ha permitido, a todos los sujetos comunes, entender aspectos científicos tan complejos, que aparecen diáfanos bajo una connotación cotidiana de fácil acceso al bagaje cultural, social y político.

De esta manera, una vez que un primer caudal de representaciones han sido constituidas, puntualiza Durkheim, “(...) dichas representaciones se transforman en realidades parcialmente autónomas que gozan de una vida propia y que tienen el poder de atraerse, de rechazarse, de formar entre sí síntesis de diversa clase, combinaciones todas ellas determinadas por sus afinidades naturales, no por el estado del medio en el cual se desarrollan” (1924, p.128). Es decir, objetivación y anclaje permiten comprender cómo las representaciones sociales reorganizan los fenómenos sociales traduciendo de manera selectiva la información y configurándola con base en un sistema de esquemas previos. Luego de ello, dicha transformación se incrusta en el espacio social para configurar diversas prácticas desde ángulos variados, para permitir una nueva orientación de la vida cotidiana.

6.1.4.3 Jerarquización. Los niveles de la Representación Social

Como se mencionaba, los elementos que constituyen las representaciones tienen una forma de organización y estructuración, pero también tienen un grado de jerarquización, y entre ellos, mantienen un tipo de relación particular que garantiza su estabilidad alrededor de un esquema central, conocido como el *núcleo central* de

las Representaciones Sociales. En palabras de Abric: “...la organización de una representación presenta una modalidad particular, específica: no únicamente los elementos de la representación son jerarquizados, sino además toda representación está organizada alrededor de un núcleo central, constituido por uno o varios elementos que dan su significación a la representación” (1994, p. 18).

La idea de centralidad de un componente no es nueva, se manejó en 1927 en los primeros textos de Fritz Heider, y se trata de elementos centrales que permiten entender y poner en orden la realidad que viven los grupos e individuos, donde sus actuaciones giran en torno a un esquema principal. Es precisamente este factor el que hace destacar más un elemento o un rasgo en la sociedad, e influye en las interpretaciones y significaciones que pueda tener un objeto; asimismo interviene en “la imagen que nos hacemos del otro a partir de un conjunto de informaciones” (Abric, 1994, p.19).

Este elemento es tan importante que si cambia, cambia toda su estructura, es decir, todos los elementos que se tejen alrededor del núcleo, y que Moscovici llamó *periféricos*. Dicho término se encuentra, junto con el del núcleo central, en su trabajo sobre el psicoanálisis (1961), que dio paso al estudio de las Representaciones Sociales. El núcleo es concreto, coherente con su funcionamiento, con el sistema de valores que abarca, con la cultura y las normas de su entorno; se podría decir que es la realidad misma, algo estable que construye una representación a su alrededor, explica Abric (1994). El resto de elementos (los periféricos), giran en torno al mismo proceso, pero en función del núcleo central, protegiéndolo de entes externos que puedan afectarlo. No obstante, Abric considera que el núcleo no es solo lo central, sino también el elemento esencial e indispensable de las representaciones, y va más allá de ser sólo un objeto de estudio.

6.1.4.4 El orden de la representación. Del núcleo central a los elementos periféricos

En su reconstrucción sobre la Teoría del Núcleo Central, Abric parte de la base de que toda representación se organiza alrededor de un elemento, y que éste es fundamental porque la determina y la organiza. Dicha estructura tiene dos funciones principales. Una primera denominada *generadora*, porque crea y transforma la constitución de otros elementos de la representación para que tomen un significado y un sentido; y una segunda llamada *organizadora*, porque determina de qué forma se relacionan los elementos periféricos de la representación con el núcleo central. “...dos representaciones definidas por un mismo contenido pueden ser radicalmente diferentes si la organización de este contenido, y luego la centralidad de ciertos elementos, es distinta” (Abric, 1994, p. 21).

El núcleo es un elemento más estable porque no cambia con facilidad a pesar de las intromisiones de agentes externos en su funcionamiento. Está determinado por la naturaleza del objeto representado, la relación sujeto – objeto y los valores y normas del entorno ideológico del sujeto. Para Moscovici (en Jodelet, 1986), sus elementos

se ven como instrumentos que orientan las percepciones de la realidad, que se construyen socialmente cuando éste es estable.

De hecho, para saber con certeza cuál es el objeto de representación, es necesario conocer su núcleo, porque como formula Claude Flament (citado en Abric, 1994, p. 22), “una de las cuestiones importantes no es tanto estudiar la representación de un objeto como saber primeramente cuál es el objeto de representación.” Y ¿cómo saber si dos representaciones son distintas? Comparando su núcleo. Por eso no basta con identificar el contenido que hace parte de una representación (por ejemplo la del periodista en el cine o la literatura), sino que también es necesario jerarquizarla y organizarla.

Cabe resaltar que la centralidad a la que se refiere Abric, no tiene solo un sentido cuantitativo, sino también cualitativo, pues no sólo importa la magnitud de dicho elemento o su alcance dentro del grupo social, sino también el grado de significación que pueda otorgarle a la representación. En conclusión, el núcleo central organiza los elementos no centrales de la representación, define su objeto, y éste a la vez, determina lo esencial de ella.

El núcleo organiza y construye la imagen del objeto. Éste puede operar sin una relación dinámica con los elementos periféricos propios de toda representación social. La designación de elementos periféricos se hace con base en los componentes de las representaciones que se organizan alrededor del núcleo central, y que depende de su gravitación en relación directa con él. Éste determina el valor y la presencia de los elementos, los cuales constituyen la parte más flexible de la representación, lo más vivo y en movimiento, que abarca desde estereotipos, creencias y visiones, hasta las tipificaciones y perspectivas retenidas e interpretadas del objeto.

Así como la representación jerarquiza sus elementos y a cada uno les otorga una importancia, definiendo el núcleo central y los elementos periféricos, éstos últimos también tienen su propia organización dependiendo de su cercanía al núcleo. Se trata de mecanismos que “constituyen la interface entre el núcleo central y la situación concreta en la que se elabora o funciona la representación” (Abric, 1994, p.23).

Los periféricos contienen experiencias particulares, cooperan con el contexto social directo del sujeto, y son más vulnerables e inestables al cambio por un elemento extraño. Estos cumplen con tres funciones puntuales: la primera es de *concreción*, es decir, dependen del contexto en el que se *ancla* la representación, para a partir de esto plantearla en términos más comprensibles. La segunda es de *regulación*, aquí, los elementos contribuyen en la adaptación de la representación a medida que el contexto evoluciona, y ayudan a movilizarla sin que su núcleo sufra un cambio drástico. Por último, está la función de *defensa*, en la que los elementos se encargan de proteger la representación de los cambios a los que se resiste su núcleo, son, como lo dice Flament (1994), su ‘parachoques’.

Así mismo, se podría decir que, similar a lo que plantea Farr (1986), las Representaciones Sociales tienen un doble funcionamiento: como sistema central y como sistema periférico, además de tener la cualidad que cada papel complementa al otro (Abric, 1994). El núcleo central tiene que ver con las condiciones ideológicas e históricas que definen las normas y valores de un grupo social, lo que los hace estables, mientras que los elementos periféricos tienen que ver más con las determinaciones individuales de cada persona, con su comportamiento y heterogeneidad. Como bien resume Abric (1994): “Este sistema periférico permite una adaptación, una diferenciación en función de lo vivido, una integración de las experiencias cotidianas. Permite modulaciones personales en torno a un núcleo central común, generando representaciones sociales individualizadas” (p. 26). Ésta es la que permite que la representación se *ancl*e con la realidad y le permita transformarse.

De manera que las Representaciones Sociales son tanto rígidas y estables (por su núcleo central), así como flexibles y móviles (alimentadas por las experiencias individuales del sistema periférico). Por eso es posible decir que las representaciones se logran por consensos grupales y al mismo tiempo por la cabida de lo individual, sin olvidar ciertas diferencias entre estos dos aspectos, que pueden llegar a crear conflicto. Se dice que son estables y al mismo tiempo dinámicas porque en el primer caso, su memoria colectiva, que incluye ideas, rasgos culturales históricos, etcétera, es arraigada; y la segunda, porque también hay un intercambio comunicativo con otros grupos, lo que hace que las representaciones evolucionen. Esto permite comprender que una población las determine por consenso, pero no porque sean individuos homogéneos en todo sentido, sino porque los elementos que los hacen comunes giran en torno a un mismo núcleo central o sistema de referencia.

6.1.5 Comunicación Social. Plataforma de las Representaciones

Otro elemento que determina las representaciones es la comunicación social, porque es en su interior y dinámica donde se originan muchas de sus formas. Un claro ejemplo es la importancia y fuerte influencia de los *mass media* en la transmisión de creencias, valores y conductas. Por eso se dice que las Representaciones Sociales y la Comunicación Social son procesos inherentes, y su relación “son formas de pensamiento social usadas para comunicar, comprender y dominar el ambiente social, material e intelectual” (Jodelet, citado en Vergara, 2008, p.74).

El proceso de las comunicaciones está ligado al inicio de las representaciones sociales, así como también a sus funciones y formas de organización. Estos dos aspectos se complementan porque son guías de acción e interpretación para la sociedad. Ibáñez (1994) al estudiar los lugares por los cuales transitan los sentidos, ideas y formas sociales, señala que la comunicación tiene un rol privilegiado: “...las representaciones sociales se forman también a partir de un tercer tipo de fuente de determinación. Se trata del conjunto de prácticas sociales que se encuentran relacionadas con las diversas modalidades de la comunicación social” (p. 179). La comunicación se establece más fácil en una base de fundamentos que de opiniones,

y, en relación con las representaciones, se instaura más fácil cuando parte de la identidad del núcleo central y no de los elementos periféricos, pues si las perspectivas y condiciones son diferentes, la comunicación es más difícil y se corta.

Puede suceder también que diferentes grupos lleven a cabo prácticas similares y que por lo tanto, tengan las mismas representaciones. Por eso las prácticas sociales son el puente de relación entre las circunstancias externas e internas de una representación. En su texto, *Representaciones Sociales y Medios de Comunicación*, Dayana Indira Hernández, hace una revisión general a la Teoría de las Representaciones Sociales estructurada por Moscovici, y a partir de allí plantea una relación entre éstas y los medios de comunicación.

En su libro expone que los medios expresan, transmiten y están involucrados en la producción comunicativa de la sociedad. Además, que terminan generando categorías, ideas y nociones que la audiencia maneja en lo cotidiano. Los sujetos se familiarizan, o buscan hacerlo, con lo que les parece relevante, y aquí surgen las Representaciones Sociales para ayudarles a concretar e integrar lo abstracto. Los medios, al igual que las representaciones, no sólo intervienen en lo social, sino que también ayudan en su construcción. “Los medios son la fuente principal de conformación de representaciones en las sociedades modernas, las cuales, según Moscovici, se fundan en la comunicación y producción de conocimiento” (Hernández, 2004, p.3).

A diferencia de Durkheim, que habla de las representaciones colectivas, Moscovici habla de Representaciones Sociales con producción de un conocimiento complejo y con influencia notable de la comunicación como proceso de intercambio de sentidos, y no como en las que basaba su trabajo Durkheim, que se guiaban más por las prácticas religiosas y los sistemas míticos. En la construcción de dichas realidades, cobran importancia tanto los elementos individuales como los colectivos. Y es posible decir que “las representaciones se conforman y consolidan a través de intercambios comunicativos con los cuales las personas adquieren un repertorio común de conocimientos y explicaciones aplicables a la vida diaria” (Hernández, 2004, p.5).

Los medios de comunicación no son únicamente un soporte técnico, con lo que suelen relacionarse (como por ejemplo la radio y la televisión como tecnologías), sino que además constituyen un sistema social que como tal “producen y reproducen conocimientos del mundo” (Luhmann, citado en Hernández, 2004, p.6), y dada la mediación que posibilitan entre lo que ven y lo que presentan, también cumplen un papel reconstructivo de realidades.

6.2 Representaciones, relatos y periodistas. El intersticio narrativo

A lo largo de los años, la figura del periodista ha sido motivo de diversos acercamientos, en especial por su rol protagónico en la última centuria, gracias al papel de los medios de masas como uno de los principales agentes responsables de configurar la realidad social. Pese a ello, los esfuerzos teóricos por presentar al

periodista como objeto de estudio, en términos académicos, corresponde más a un tipo de prescripción del rol laboral y a una deontología de la profesión, que a un análisis profundo de cómo opera su práctica real. Tal vez esto se deba a la historia de una profesión o un oficio relativamente reciente en términos institucionales. Sólo es a comienzos del siglo pasado que comienzan a crearse las primeras escuelas de Periodismo en Norteamérica. Y pasarán algunos años antes de que otros países acepten la importancia de formalizar dicha labor en la academia.

En palabras de Cremilda Araujo: “Dos corrientes se estructuran en la primera mitad del siglo XX; los norteamericanos llevan a las últimas consecuencias el profesionalismo adscrito a las universidades; mientras los ingleses, franceses, alemanes e italianos rechazan la especificidad de profesional del periodismo y defienden el ideal humanista sin preparación técnica y las vocaciones míticas del arte de escribir o ejercer la tribuna pública” (1980, p. 24).

Este debate sin zanjarse implica múltiples esfuerzos por prescribir el ejercicio periodístico. De allí los variados manuales de estilo, que consignan las políticas de cada medio particular, como también la aparición de técnicas de trabajo y todo tipo de estrategias para orientar el proceder profesional. Gran parte de la literatura se interesa por configurar cómo debería ejecutarse esta labor con responsabilidad, haciendo que el trabajo por evaluar el panorama real del mundo periodístico sea menor. De allí que a pesar de encontrar varios ejercicios en esta línea, los análisis del periodista, en términos de rol, tienen un menor despliegue. Cabe destacar los esfuerzos de periodistas reconocidos que hacen referencia a sus propias biografías profesionales para tratar de presentar una radiografía situada del oficio.

Responder a la pregunta quién es el periodista, ya sea en términos históricos o en un contexto de tiempo determinado, no puede ser un acto que se reduzca a los manuales de estilo o a las deontologías creadas en el mundo académico. Incluso, ni siquiera los valiosos testimonios de los periodistas que realizan día a día su labor logran satisfacer este interrogante. En un marco amplio de los tejidos simbólicos de las sociedades contemporáneas, esta pregunta considera varios aspectos del periodista que no tienden a ser enunciados ni en las tipologías académicas, ni en los relatos autobiográficos de los periodistas. Por eso el interés de utilizar la Teoría de las Representaciones Sociales como engranaje para sumar otra nivel de análisis al trabajo de la labor de los periodistas. En esta lógica, resultado de representaciones colectivas, la representación social permite acercarse al periodista a partir de la naturalización que otros miembros de los espacios sociales (también de los periodistas mismos), hacen de su quehacer.

Sin embargo, la intención central, como se ha destacado, es estudiar las Representaciones Sociales ancladas en la textualidad de la literatura y el cine contemporáneo. Sin profundizar en esta discusión, se parte de los relatos como hilos de acontecimientos (históricos o de ficción), que dan forma a representaciones producto de la interacción social. Si bien tanto novelas como películas son ejercicios a los que se les reconoce un autor, su trabajo creativo siempre se urde en el seno de un espacio social que replica los ecos de los intercambios entre individuos. De allí

que todo texto sea, de una u otra forma, resultado de una labor que, indirectamente, reconfigura experiencias colectivas.

Por otra parte, dichos textos permiten la circulación y construcción de Representaciones Sociales. En otras palabras, la representación que miembros de las sociedades actuales se forman del periodista, se da en gran medida por los relatos que reproducen los medios de masas, entre ellos el cine, y también por la influencia literaria que afecta de manera directa a grandes públicos gracias al crecimiento de sus canales de distribución.

En esta medida la representación social no sólo aparece dentro de un colectivo como resultado, sino que es un proceso que adquiere forma en el interior de mediaciones como son, para esta investigación, el cine y la literatura. No es gratuito que varios de los análisis de esta teoría tiendan a presentar los efectos de las representaciones sociales como vulgarizaciones del saber especializado. Si una compleja teoría como el psicoanálisis es accesible gracias al proceso de las representaciones sociales, ello tiene lugar en la mediación que hacen agentes como profesores, multiplicadores científicos, y los medios de comunicación.

El caso del periodista, si bien no corresponde a la familiarización de un universo complejo o abstracto como el de una teoría, sí ofrece un panorama amplificado de un objeto de estudio analizado de forma parcial, cuando presenta, a través de relatos diferentes, modos de naturalización de las prácticas reales e históricas de los hombres y mujeres dedicadas a esta profesión.

6.2.1 Literatura y cine. Territorio de representaciones

A pesar de que gran parte de los estudios sobre literatura y cine continúan expandiendo sus horizontes en muchas direcciones, se concentran en aspectos estéticos, semio-lingüísticos, y en menor medida, en aspectos socio-culturales; algunos de los cuales se interesan por las condiciones internas o conaturales de dichos sistemas expresivos. Para poder desarrollar un trabajo que permita analizar cómo las Representaciones Sociales circulan a través de los relatos literarios y cinematográficos, es importante hacer un desplazamiento de los tradicionales centros de gravedad que han caracterizado los estudios clásicos.

Literatura y cine operan como territorios de circulación, que por su lógica social, articulan imágenes, creencias, ideologías y valores que desembocan en Representaciones Sociales. Desde este ángulo, el estudio se interesa por el modo en que se reproducen y hacen accesibles formas de conocimiento complejas, ideas abstractas, nuevas identidades, etcétera, en el interior o en medio de estos territorios estéticos.

Las relaciones entre cine y literatura han sido estudiadas desde diferentes perspectivas. Bajo una mirada histórica, por ejemplo, por su reciente aparición el cine toma prestados elementos propios del mundo literario hasta adquirir una actitud parasitaria respecto al uso del relato como elemento central de su

estructura. Así, muchas de las técnicas de narración cinematográfica son inspiradas en las que la novela decimonónica desarrolló y perfeccionó a partir de las experiencias de centurias anteriores.

La obra de David Wark Griffith⁸, pionero del cine clásico, se ha analizado repetidas veces desde este ángulo. Su interés en narraciones paralelas a través del montaje, por ejemplo, se cataloga como una expansión de las líneas argumentales propias de novelas de Charles Dickens⁹ o Emily Bronte¹⁰. James Hunter (2002) en su libro *La estética de lo posible. Cine y literatura*, indica que el cine ha permitido que la literatura alcance nuevos públicos y se multiplique a partir de las imágenes en movimiento por su capacidad de impacto en términos de multitudes. Y tal acto hace que los relatos literarios queden impresos en las formas cinematográficas. “No cabe duda de que la literatura ha estado siempre allí, como un acto gozoso e iluminador, grabada en cada accionar de los fotogramas de todas las películas de este mundo. La carta de navegación del cine contemporáneo tiene su índice sobre la literatura, horizonte y caudal de su expansión técnica y temática” (p. 107).

De igual modo, el cine influye en el universo literario, y propicia una nueva semántica de personajes, historias y ambientes que la literatura ha ido apropiando en los últimos años. Incluso, estrategias de construcción cinematográfica como el guión, por citar un caso, terminan siendo parte de las nuevas narrativas literarias que trabajan de un modo sintético y se acercan a un simple esbozo de acciones y diálogos, alejándose de los modelos romanceados de las novelas épicas.

Sin embargo, quizás el lugar donde se concentran la mayoría de los esfuerzos para establecer vínculos entre ambos campos es el terreno de la adaptación. Los puentes que permiten hacer traducciones de un medio expresivo a otro, no sólo despiertan el interés de guionistas, productores y directores, sino también de académicos que auscultan las posibilidades y límites que separan dichos dispositivos narrativos. Hunter (2002), además de estudiar algunos de los casos emblemáticos de adaptación y trasposición de elementos que circulan entre un medio narrativo y otro, trata de revelar cuál es la motivación profunda que facilita relaciones entre los dos.

Para ello, el escritor regresa a los orígenes del cine y revisa de nuevo la vocación testimonial de la cámara y su sorprendente capacidad para presentar el mundo natural de una manera objetiva. Igualmente, recuerda que la novela, epítome moderno de la literatura, también tiene una vocación realista, sobre todo en el siglo XIX: “La adopción de los postulados del realismo y el naturalismo como modelos narrativos, será el punto de partida de la relación entre cine y literatura” (Hunter, 2002, p. 101). Allí el interés por una representación naturalista aparece como un

⁸ **David Wark Griffith:** (1875-1948) Director de cine nacido en Estados Unidos considerado el “padre del cine clásico”.

⁹ **Charles Dickens:** (1812-1870) Famoso novelista inglés, conocido en la literatura universal como maestro del género narrativo.

¹⁰ **Emily Bronte:** (1818-1848) Escritora británica reconocida por su obra *Cumbre Borrascosas*, considerada un clásico de la literatura inglesa.

punto de unión de estas artes, algo que va más allá de las técnicas o los motivos de inspiración comunes.

Sin desconocer las diferencias que separan a la literatura y el cine, es importante socavar sobre sus afinidades expresivas para estudiar su capacidad como territorios de circulación de las Representaciones Sociales. Aunque la vocación de trabajar sobre una narrativa realista permite reconocer un lazo, se quisiera presentar un rasgo común más fuerte que tiene un origen anterior a las estructuras de ambas artes. Dicho punto de encuentro es el relato. Tanto cine y literatura son formas narrativas que utilizan relatos para potenciar sus posibilidades estéticas. Y si bien estos últimos son formas atávicas que perduran gracias a que logran circular saltando de una forma expresiva a otra, el cine y la literatura amplifican dicho cimiento, convirtiéndolo en un bien cultural propio de las sociedades globalizadas.

De esta manera, el relato, que condensa en su interior la lógica de las acciones, la dinámica e interacción de los personajes, y las modulaciones narrativas sobre el espacio y el tiempo, es quizá el nudo gordiano para aunar el cine y la literatura en un mismo espacio, en este caso el de las Representaciones Sociales.

6.2.2 El relato como representación. Criterios de configuración

Estudiar las Representaciones Sociales en del cine y la literatura implica pensar que la estructuración interna de dicho fenómeno tiene su origen en el interior del relato. Si para dar forma a una representación social, en este caso del periodista, es necesario un proceso de transformación de una realidad social dada, que acarrea tanto relaciones grupales, como el intercambio entre individuos, el trabajo de la configuración del relato posibilita, en el terreno simbólico, un proceso propio de estructuración de representaciones.

De este modo, la objetivación, como primer proceso del dispositivo de estructuración en toda representación, tiene lugar en la construcción del relato. Incluso podría asumirse que el trabajo del guionista o del escritor al seleccionar unas acciones principales, unos personajes protagónicos y un espacio-tiempo concreto, denota el proceso de objetivación. Éste implica, en primera instancia, un trabajo de elección de la información particular de todo el universo social y su posterior descontextualización para habilitar la autonomía de la representación.

Este primer momento de la objetivación, explica Moscovici (citado por Aguilar Dávila, 1997, p. 122), opera gracias a la selección de información sugestiva como condición inicial para la formación de Representaciones Sociales. Dicha tarea corresponde a seleccionar los elementos claves de todo relato del universo potencial de la ficción para configurar la narración. Luego, la objetivación depende de un segundo proceso denominado *esquemización*, encargado de visibilizar, no tanto una estructura conceptual, sino una estructura discursiva. Así, cuando una película o una novela adquieren una forma determinada, es decir, en el momento en que ordenan de un modo concreto sus elementos constitutivos (acciones, personajes, escenarios, etcétera), se materializa un proceso de esquematización en su relato.

Por último, la *naturalización*, último momento de la objetivación, que además implica la concreción de los elementos figurativos, lo esquematizado con anterioridad, tiene lugar en las técnicas propias del relato en cada medio específico. Es decir, este momento de la objetivación implica pasar del relato como forma y esquema, al relato como concreción, materializado en imágenes, palabras, sonidos, etcétera. Por ejemplo, un monólogo íntimo en la literatura, puede naturalizar la información esquematizada de una representación sobre los miedos internos de un personaje, así como en el cine un montaje rítmico puede dar forma concreta a una representación sobre los movimientos de la naturaleza a merced del paso del tiempo.

Por otra parte, la Teoría de las Representaciones Sociales revela que toda representación se completa con una segunda dinámica de estructuración que como se señaló, recibe el nombre de *anclaje*. Para el caso de la literatura y el cine, el anclaje no sólo se entendería en la recepción del relato por parte de los lectores, espectadores y el público en general, sino también como formas institucionales. Es decir, tanto cine y literatura se convierten en instituciones culturales que hacen parte de las sociedades modernas. Su valor se reconoce por la capacidad de configurar sociológicamente las realidades cotidianas en diferentes niveles.

En otras palabras, si para la Teoría de las Representaciones Sociales el anclaje implica la inserción social de la representación en un medio determinado al introducir un nuevo conocimiento, tanto cine como literatura cumplen dicha función al enraizar, a través de la circulación de relatos, nuevas informaciones simbólicas en las sociedades globalizadas.

De la misma forma, es importante considerar cómo la *jerarquización*, rasgo clave en la Teoría, se despliega en el interior del universo narrativo, en el que el relato opera otra vez como centro de gravedad. Los núcleos, elementos centrales de la jerarquización, permiten analizar los elementos esenciales y constitutivos de cada representación. Allí se encuentra la información privilegiada para que un fenómeno particular pueda ser configurado y apropiado por un colectivo social. De allí que las líneas de acción principales de un relato facilitan el reconocimiento del *núcleo* de la representación, y a pesar de que dichas líneas narrativas tengan variaciones, su análisis es el que permite examinar cómo en cada tema determinado se da forma a un objeto social.

Para el caso de la representación del periodista, no es sólo su construcción como personaje narrativo lo que descubre el núcleo central que lo determina, sino su desarrollo en las líneas argumentales. Ahora, los *elementos periféricos*, segundo rasgo de la jerarquización, permiten que la representación se ancle a partir de dinámicas de transformación que responden al medio. En el caso del relato, se distingue cómo las líneas argumentales transforman o generan virajes narrativos y posibilitan cambios profundos en la estructura de los personajes.

Dicha pesquisa en el proceso narrativo (en el caso del periodista) da pie para que no sólo se acepte una dinámica que tome elementos propios de una realidad natural previa, sino el reconocimiento que en calidad de formas simbólicas es objeto de reconfiguraciones en el decurso del relato, que hace del tiempo un aliado para mostrar a profundidad la complejidad de las Representaciones Sociales.

6.2.3 Formas de circulación. Representación y medios de comunicación

Estudiar la literatura y el cine como territorios de circulación y configuración de Representaciones Sociales, implica también la posibilidad de comprenderlos como medios de comunicación. El cine no sólo es uno de los medios de comunicación cuyo alcance masivo es destacable, sino que históricamente inaugura la era de los medios masivos propiciando la primera experiencia estética que bien puede denominarse como estética de la multitud. Su naturaleza se basa en su ofrecimiento de un tipo de comunión del público con el medio, que se configura más allá de la lectura individual o privada.

La literatura, que en principio no se cataloga como medio de comunicación, puede ubicarse dentro de una lógica de reproducción y circulación de representaciones gracias a su alto nivel de circulación en el interior del mercado editorial en la industria cultural. Es posible que sus lógicas de recepción sigan circunscritas a la intimidad de la lectura, pero los intercambios comunicativos entre lectores permiten el anclaje indirecto de las Representaciones Sociales, gracias a que la industria editorial posiciona sus productos de forma global.

En esta medida, es importante enfatizar que se han gestado diferentes esfuerzos académicos por estudiar la relación entre Representaciones Sociales y medios de comunicación, todo ello con el afán de revelar que los medios no sólo permiten replicar las representaciones en calidad de mediación, sino que poseen un rol de configuración activa en el proceso de construcción de estas formas de conocimiento colectivo, orientación de prácticas comunitarias, etcétera. Roberto Farr (1986) le otorga a los medios masivos un rol protagónico en el interior de la Teoría de las Representaciones Sociales por el papel que cumplen como multiplicadores de esta forma de pensamiento colectivo, que influye directamente en la vida cotidiana de todo individuo: “...es precisamente la comunicación de masas la que al reflejar, crear y transformar las representaciones sociales, ordena la forma y el contenido de las conversaciones. Numerosas representaciones son sociales porque son transmitidas por los medios de comunicación” (p. 495).

No es difícil encontrar distintos acercamientos a los medios de comunicación como Representaciones Sociales tanto a nivel teórico como investigativo. Un caso representativo es el estudio de la representación de hechos violentos en la prensa, y la capacidad que tiene este medio de producir nuevos hechos sociales a través del discurso periodístico. En términos conceptuales se destaca el trabajo de Dayana Indira Hernández (2004), interesado en establecer puentes entre ambos territorios. Su análisis señala el papel activo de los medios en el proceso de reproducción de las representaciones. “Los medios de comunicación tienen como tarea principal

encontrar y difundir información de interés general, pero de su práctica informativa también se deriva la producción de ideas, categorías, nociones que las audiencias emplean en la vida cotidiana”. (p.2).

Pensar los medios de comunicación en términos de mediaciones permite, desde esta óptica, superar una lectura de su espectro de acción que los restrinja sólo a instrumentos para la circulación de información. Como agentes que hacen parte del sistema social, sus lógicas internas afectan el conglomerado completo de la sociedad, produciendo transformaciones en los modos de comprensión colectivos a partir de sus productos culturales. La cotidianidad está orientada en gran medida por los medios de comunicación, que no sólo informan reproduciendo agendas políticas, ciudadanas o de estado, sino que permiten la creación de vínculos comunicativos entre los públicos que permiten la objetivación y anclaje de representaciones sociales. En palabras de Dayana Indira Hernández “...los medios de comunicación no sólo hacen circular los contenidos que contribuyen a la conformación y establecimiento de representaciones sociales, sino que las expresan al responder a las necesidades de los públicos” (2004, p. 10).

Al introducir, desde esta óptica, tanto a la literatura como al cine en el espectro de los medios de comunicación, gracias a su capacidad llegar a grandes públicos, y su indudable vocación de configurar una porción de la realidad social a partir de sus relatos, es posible reconocer que ambos sistemas expresivos operan como un territorio genuino para las representaciones sociales. Pero también es plausible comprender sus representaciones como configuraciones de naturaleza simbólica. En gran medida, al trabajar con materias expresivas, la representación social adquiere cuerpo gracias a los recursos que cada lenguaje posee. Es decir, al reconocer que tanto literatura como cine tienen potestad para construir representaciones, debe considerarse que su propia naturaleza semio-estética desempeña un papel capital en la dinámica de producción de las representaciones.

Aura Victoria Duque de Alvarado (2004) señala que la Teoría de las Representaciones Sociales puede dar paso a una teoría de las representaciones simbólicas cuando se consideran otros factores en la elaboración de la representación. No sólo son importantes las interacciones entre individuos y grupos para hacer que una representación colectiva se transforme en una representación social, allí también tienen lugar trasfondos propios de las vivencias individuales, el tejido de la cultura o la dimensión histórica: “...las representaciones son producto-productor de los sentidos configurados a través de los significados producidos por la cultura como experiencia vital; es en la complementariedad y en el antagonismo de lo individual y lo colectivo, dada una interacción comunicativa, que ese sentir, pensar, desear, decir, y actuar, protagonizan mundos posibles, en una relación intersubjetiva donde la cultura se encarga de ser la constitutiva de la memoria colectiva” (p. 67).

De este modo, no sólo se acentúa la función de las representaciones sociales como modos de construcción de soportes de memorias para cualquier sociedad, sino que se introduce el papel que cumplen otras instancias en la configuración de las

representaciones. Las dimensiones estructurales de los medios de comunicación determinan el modo de producción social de manera directa, afectando el producto cultural a partir de la base simbólica que está en juego. Literatura y cine conllevan, al construir representaciones, su propia historia como lenguajes expresivos, sus posibilidades estéticas para dar forma a los relatos, su capacidad comunicativa para afectar a los espectadores.

Así, es importante considerar que la representación simbólica articula los contenidos sociales y la representación social con las condiciones expresivas de cada medio (lenguaje literario y cinematográfico). Dicha fusión tiene lugar en el interior del relato, en la imbricación entre contenidos sociales y estéticas narrativas.

6.2.4 La imagen del periodista. Una revisión al oficio

La figura del periodista ha sido objeto de estudio en años recientes por la necesidad de profesionalización del oficio y la importancia crucial del rol que estos profesionales desempeñan en los sistemas sociales, que cada vez dependen más de las redes de información y los crecientes sistemas de comunicación. Si bien la mayoría análisis académicos no trabajan bajo el modelo de la Teoría de las Representaciones Sociales, la idea de representación sí ha servido de marco de orientación para comprender una figura compleja como la del periodista.

Más allá de cualquier deontología, la mayoría de conceptualizaciones se interesan por establecer una vinculación profunda entre el periodista y el espacio social, aunque casi siempre bajo un sistema de reglas que más que describir la profesión, determinan cómo debería desempeñarse el profesional. Aludiendo por ejemplo a la responsabilidad que acarrea informar a las audiencias, se describe el rol profesional a partir de criterios que emulan el trabajo científico. Al periodista se le exige objetividad en su trabajo, neutralidad valorativa e imparcialidad respecto a sus propias opiniones; a partir de allí pueden encontrarse un gran abanico de recomendaciones que van desde el instinto propio del investigador, la capacidad creativa del escritor, hasta la sensibilidad propia del humanista.

Dichas configuraciones suman para dar forma a un tipo de representación académica que sirve de mapa de navegación, en particular para los que se preparan como periodistas. Algunos estudios adelantan descripciones que tratan de cubrir el espectro de la profesión, y ofrecen catalogaciones de las jerarquías laborales, de los estilos de trabajo y de las divisiones que el mercado introduce en el interior del mundo periodístico. Tales análisis permiten desmitificar los trabajos prescriptivos que plantean lineamientos laborales que responden a requerimientos éticos. El examen de Cremilda Araujo (1980) dedicado a estudiar el rol del periodista, comienza recordando que la gran mayoría de hombres dedicados a este oficio son trabajadores anónimos que responden a un proceso más cercano al de una fábrica en que el sistema de producción depende de engranajes humanos, de partes de un gran todo que desborda el fuero de cualquier individualidad.

Con ello trata de mostrar que la idea del protagonismo del periodista en la noticia o el medio, responde más a un imaginario creado por los mismos medios de comunicación, y que poco o casi nada coincide con el desempeño laboral real. “El hombre común de la prensa, aquel comunicador anónimo, verdadero operario de la información, raras veces es encuadrado. Paso desapercibido bajo varios pretextos, el más común de ellos, un cierto preconceito de la élite intelectual en cuanto sus limitaciones, desde el punto de vista teórico”. (Araujo, 1980, p. 16).

Lo interesante del trabajo de la autora es que presenta una transformación del rol a partir de la industrialización de los medios de comunicación. La imagen del profesional pasa de sus orígenes románticos y de la bohemia de un puñado de hombres cercanos, a la alta cultura que tiene la intención de acercar al pueblo a la fortuna de la élite y a los nuevos empleados de cadenas de producción noticiosa que si bien mantienen un credo ético, dependen del mercado y sus regulaciones.

En este marco, aparece la tensión esencial para definir el rol profesional (su dinámica se concentra en hacer parte de una estructura propia de las sociedades industrializadas) y al mismo, tiempo ofrecer una crítica a los excesos y perjuicios de dicho modelo de organización social. De allí, que sea fácil reconocer la idea de ser un guardián de la sociedad civil o de ser el responsable de denunciar cualquier tipo de exceso de poder. “(Los periodistas) no son el tipo exacto de las burocracias industriales contemporáneas y sin embargo, rinden más de lo que era de esperarse en la explicación de los errores de esas mismas burocracias, ponen a funcionar con presteza aquellas máquinas que lo ingenieros inventaron para la comunicación, saben valerse de ellas y transmiten a través de ellas mensajes críticos a la tecnocracia”. (Araujo, 1980, p. 20).

De todos modos, independiente de las posibles luchas contra el poder, Araujo concluye su análisis insistiendo en que la mayoría del trabajo periodístico se concentra en el profesional anónimo que responde al funcionamiento de las maquinarias productivas: “...el profesional asalariado es en general un sujeto de estrechas preocupaciones en su día a día, aprisionado a rutinas de trabajo semejantes a las de cualquier banquero o burócrata”. (1980, p. 61).

La configuración de la imagen del periodista también bebe directamente de las propias biografías de los responsables del oficio. Entre los distintos modos de construcción del rol profesional, las narraciones biográficas y aprendizajes de periodistas destacados contribuyen a ampliar las descripciones desarrolladas en otros campos. Trabajos como los de Ryszard Kapuściński¹¹ y Tom Wolfe¹² han contribuido a configurar la imagen del periodista de una manera significativa. El primero presenta un interesante análisis del trabajo del reportero, quien tiene que subsistir en el interior de los grandes consorcios económicos que manejan los medios como empresas: “...la información es un gran negocio” (Kapuściński, 2002, p 35). Allí, presenta una renovada mirada al rol del periodista que recupera la

¹¹ **Ryszard Kapuściński:** (1932-2007) Periodista, historiador, ensayista y poeta, considerado el mejor periodista del siglo XX.

¹² **Tom Wolfe:** (1931) Periodista y escritor estadounidense, padre del llamado ‘Nuevo Periodismo’.

responsabilidad social como norte, sin cegarse a las ataduras y dificultades del mercado. Como contraparte, el trabajo de Wolfe (1977) explora los intereses personales de los periodistas, sus motivaciones íntimas que, en gran parte, se alejan de un interés colectivo, mucho menos social. Sin embargo, presenta, a partir de un impulso casi egoísta, la transformación de la profesión que de simple oficio, gracias a un puñado de hombres, alcanza un nuevo estatus en el universo cultural cercano al Olimpo de las artes.

Ryszard Kapuściński actualiza la imagen del periodista reconociendo que su territorio de trabajo desdibuja cualquier frontera nacional. Sus continuos viajes a zonas de conflicto alrededor del globo le permiten ponderar la importancia del periodista como viajero. “El verdadero periodista es internacional a saber: aquel que se fija un objetivo y que intenta provocar algún tipo de cambio”. (2002, p. 38). El reportero de guerra se convierte en epítome de la labor, no sólo de denuncia, sino de intervención en la realidad social; de allí que pondere como rasgos de identidad del periodista su objetividad informativa, su manejo del tiempo como herramienta de trabajo y su necesidad de ser testigo de los hechos, recobrando los elementos propios de cualquier manual de periodismo.

No es extraño que esta perspectiva abandere una imagen ideal del profesional comprometido con el cambio. A este profesional no duda en llamarlo *periodista comprometido* capaz de dar la vida misma por ideales más altruistas en términos sociales. “La fuente principal de nuestro conocimiento periodístico son los otros. Los otros son los que nos dirigen, nos dan sus opiniones, interpretan para nosotros el mundo que intentamos comprender y describir” (Kapuściński, 2002, p. 37).

Sin embargo, Kapuściński no desconoce las transformaciones que implican las nuevas lógicas de los medios de comunicación, no duda en señalar que la información se ha convertido en espectáculo y por eso el periodista pierde el norte de su labor con facilidad. De allí que insista en que el profesional no puede ser un cínico que se sirva de la labor informativa para crear un producto con miras a ser comercializado. Su interés es defender el trabajo humanitario del periodista a toda costa. “Creo que para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre o una buena mujer: buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas”. (2002, p. 38).

Lo anterior no significa que la labor periodística sea unidimensional. El periodista se enfrenta con una realidad que posee múltiples facetas para seleccionar un ángulo en el que debe tratar de ser justo, a partir de las limitaciones propias del medio, con un fenómeno amplio que desborda la posibilidad de aprehenderlo con cuidado. Su labor es de alta complejidad en términos estructurales. El buen periodismo, como lo denomina Kapuściński, debe ofrecer, no sólo un retrato de hechos, sino presentar explicaciones para que el público comprenda las lógicas sobre las que se construye la realidad social. De ahí que su labor siempre rebose su propia dimensión personal y le reclame un tipo de compromiso con un colectivo mayor del que también hace parte.

El caso de Tom Wolfe permite reconocer varias de las vicisitudes reales del campo profesional. Responsable de la creación, junto con otros autores, del llamado *nuevo periodismo*, revela una interesante faceta de la vida profesional que se aleja de cualquier tipo de deontología. Al reconstruir la historia del *nuevo periodismo* presenta un retrato singular sobre los últimos ecos del periodismo bohemio. “Reporteros borrachos huidos de los pupitres del *News* meando en el río al amanecer... Noches enteras en el bar escuchando cómo cantaba «Back of the Yards» un barítono que no era otra cosa que una tortillera ciega y solitaria con vasos del leche en vez de ojos... Noches enteras en la oficina de los detectives... Siempre era de noche en mis sueños sobre la vida periodística”. (1977, p. 9).

Esta imagen corresponde a un hombre forjado en las calles que sigue su instinto en busca de historias en el bajo mundo para la primera plana. El periodista aparece como un instigador de polémicas obsesionado por entrar por la puerta de atrás a las altas esferas del mundo narrativo. Sueña con convertirse en escritor. Desea publicar una novela, por lo que se vale del trabajo periodístico para alcanzar su cometido. “La novela parecería el último de aquellos fenomenales golpes de suerte, como encontrar oro o extraer petróleo, gracias a los cuales el norteamericano, de la noche a la mañana, en un abrir y cerrar de ojos, podía transformar su destino”. (Wolfe, 1997, p. 16).

Wolfe describe otra faceta del periodista que revela motivaciones de carácter personal y privado. La profesión es un trampolín para ínfulas de fama, de grandeza, se aleja con ella de todo juicio que ponga como tarea primordial la responsabilidad social o el compromiso con la comunidad. Se concentra en el reportaje como género que, privilegio de algunos pocos, sirve para acercarse a la narrativa de la novela: es la estrategia para salir del anonimato. La ironía del asunto, como él mismo expresa, estriba en que este género permite la exploración de otros modos de construcción noticiosa, que haciendo uso de técnicas literarias, dan origen al denominado *nuevo periodismo*.

Sin la necesidad convertirse en novelistas, los hombres que trabajan en esta nueva modalidad del oficio, generan un cambio radical en las estructuras propias de la novela casi malogrando su prestigio. “Me fascinó descubrir la posibilidad de que había algo nuevo en periodismo. Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habituales de la novela y el cuento... era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podría recurrir a cualquier artificio literario”. (1977, p. 26). En gran medida, Wolfe presenta al periodista como un narrador de prestigio, y señala que su desempeño afecta incluso a los escritores literarios, dando al periodismo el mérito estético propio de las grandes artes.

6.2.5 Periodistas. El mundo infinito de las taxonomías

La presencia del periodista dentro del mundo narrativo no sólo se ha multiplicado en los últimos años, sino que sus continuas apariciones se remontan, en el caso del cine, no sólo a la época dorada de Hollywood, sino a sus inicios a comienzos del

siglo XX. En la literatura sucede algo similar. Ya desde el siglo XIX se encuentran ejemplos de novelas que revelan la importancia de los periodistas en los relatos que reconstruyen conflictos sociales y de época. Con este antecedente, que revela una amplia participación de la figura en el interior de una amplia variedad de relatos, no es difícil encontrar un esfuerzo académico colectivo interesado en estudiar dicha figuración.

Existen obras académicas que retratan la aparición del periodismo (por ende del periodista) en el interior del cine, incluso al extremo de proponer la existencia de un subgénero cinematográfico sobre el tema, por eso surgen investigaciones recientes interesadas en describir el peso e importancia de esta tendencia.

La mayoría de las exploraciones que analizan la participación o aparición del periodista en el interior del mundo narrativo, se interesan por realizar descripciones que permitan, a posteriori, la configuración de distintas taxonomías profesionales. En tal medida, los acercamientos responden a un proceso de clasificación que mide la cantidad de apariciones en el interior del cine o la literatura a partir de rasgos psicológicos, sociales, de jerarquías laborales, posturas éticas, etcétera. El resultado, a manera de inventario, presenta una imagen del periodista que tiende a trabajar bajo la lógica del estereotipo; de hecho, varias investigaciones asumen esta categoría amparadas bajo el presupuesto de que los relatos mediáticos, por su sencillez, recurren a una simplificación del profesional de la información para efectos de construcción de un mensaje simple para el público.

Es importante señalar que existen relaciones cercanas entre los estereotipos y las representaciones sociales. Fischer (1990), al analizar parte de los orígenes de la Teoría de las Representaciones Sociales, señala la teoría de la atribución, las teorías implícitas de la personalidad y la teoría de los estereotipos entre los antecedentes que influyen en dicha postura teórica. Esta última, dado que permite reconocer los rasgos que dan uniformidad a un grupo y porque ofrece una explicación de cómo un individuo particular pertenece a una categoría construida socialmente.

“El estereotipo, término creado por Lippmann, designa las categorías descriptivas simplificadas mediante las cuales intentamos situar a otra persona o a un grupo de individuos. El término estereotipo fue introducido en psicología social para definir los fenómenos de creencias y representaciones” (p. 105). Dicho modelo, si bien puede orientar la configuración de mentalidades, e incluso orientar las conductas, no afecta de manera directa a las colectividades. Más que ser el resultado de una construcción propia de un grupo social, es el efecto de ponderación de procesos concretos que adquieren mayor circulación. La representación social, por su parte, es de mayor envergadura que el estereotipo, en la medida en que presenta las relaciones fundamentales que permiten comprender a un colectivo el objeto representado como una nueva realidad social.

La finalidad no es la de simplificación en favor de un rasgo preponderante, como puede pasar en el estereotipo, sino de hacer circular de una manera cercana a la dinámica de un grupo social, la información, valores, creencias e ideas sobre un

objeto que es naturalizado gracias al proceso de construcción colectiva. En palabras de Aguilar Dávila (1997): “Las representaciones sociales se caracterizan por configurar una opinión común entre los miembros de un grupo y los estereotipos hacen más evidente un rasgo de uniformidad entre las acciones, pensamientos y afectos proferidos por los hombres” (p. 122).

Así como se dijo que no todas las investigaciones trabajan bajo la lógica del estereotipo, la gran mayoría de resultados no permiten un margen de interpretación que sobrepase dicho límite. Al concentrarse en rasgos comunes, o en características sobresalientes que sirven de marcas de identidades, las imágenes del periodista no logran configurar una representación social que permita ahondar en el impacto de los medios narrativos en la configuración de la realidad social. El problema quizá dependa de las metodologías de investigación, las cuales recurren, en su mayoría, al análisis de contenido que por su selección de ítems comunes no permiten una interpretación profunda de las configuraciones que hacen los relatos del trabajo del profesional en periodismo.

Gran parte de los resultados de las investigaciones presentan un perfil del periodista a partir de un sistema de categorías. Olga Osorio Iglesias (2009) de su tesis doctoral *La imagen del periodista profesional en el cine de ficción: 1990-1999*, no sólo asume la teoría de los estereotipos, sino que parte del presupuesto de que el cine que versa sobre el mundo periodístico es un sub-género cinematográfico consolidado. Su trabajo se construye a partir del uso de categorías basadas en la tensión entre dos términos opuestos para ubicar los perfiles de los personajes; por ejemplo: cinismo vs idealismo, vida privada vs. vida pública, objetividad vs. subjetividad.

La autora explica cómo la influencia del periodismo en la opinión pública tiene como consecuencia el interés del cine por construir historias que reflejen su rol en las sociedades modernas con un alto índice de participación en la última década del siglo XX. Teóricamente, utiliza estereotipos para orientar el análisis como el periodista amarillista, el periodista clásico (hombre dedicado a su trabajo con elevados principios morales), el reportero caza-criminales, el corresponsal en el extranjero, etc. Muchos de estos modelos son tomados de otros trabajos y algunos no corresponden a estereotipos sino a funciones reales del periodista como el trabajo de corresponsalía.

Por último, establece dos estereotipos en el interior del cine: primero, la imagen del *periodista guardián de la sociedad*, comprometido de manera ética con su profesión, y segundo, la imagen del *periodista oportunista* que utiliza cualquier medio para alcanzar sus cometidos y figurar como protagonista de la noticia. Por las estadísticas, la tendencia se inclina por el segundo de estos perfiles: “... los periodistas de la pantalla suplantando personalidades, roban información, se cuelan en lugares prohibidos, mienten... actividades que no son exclusivas de los retratos en negativo, sino que se hacen extensibles, con toda naturalidad, incluso a los retratos más positivos” (Osorio Iglesias, 2009, p. 110).

En esta misma línea de reconstrucción de la imagen del periodista en el interior del cine, otras dos investigaciones trabajan a partir de la orientación propia del estereotipo y la metodología del análisis de contenido. Coinciden en que la tendencia de la representación del mundo cinematográfico ofrece una mirada negativa al rol del periodista respecto a sus motivaciones y tácticas, pero al mismo tiempo ponderan que, en términos colectivos, la profesión opera como contrapoder.

La investigación: *Periodistas de Película. La imagen de la profesión periodística a través del cine* de Montse Mera Fernández (2008), presenta como conclusión principal la idea de que el cine representa sólo un fragmento del trabajo del periodista que corresponde sólo a la exaltación de acontecimientos extraordinarios. Ello excluye un trabajo detallado sobre el *periodista real* y sus rutinas laborales, en favor de la acentuación de un rol de carácter imaginario. “La mayor parte de las películas sobre periodistas –como la mayor parte de películas sobre abogados, sobre médicos o sobre vendedores de almacenes– no refleja el día a día de la profesión, sino la excepción, el hecho más interesante, la ruptura de la normalidad” (p.508).

La imagen del periodista en el cine de los últimos años de Paula Requeijo Rey (2010), si bien reconoce un papel afirmativo del trabajo periodístico acercándolo al modelo del héroe clásico, parte de la base de que la tensión con las aspiraciones egoístas y los intereses privados son necesarios para presentar una imagen altruista en otros casos. La taxonomía que presenta reconstruye diferentes acercamientos de profesores americanos al denominado subgénero del periodismo en el cine. Dicha clasificación propone trece grandes categorías: el magnate de los medios, el director, el redactor jefe, el periodista político, el enviado especial, el reportero amarillista, el periodista comprometido, el crítico columnista, el cronista deportivo, el reportero de sucesos, el periodista de sociedad, el fotógrafo y los otros chicos de la prensa.

Esta última categoría, producto de su trabajo investigativo, pone en escena todos los demás miembros que permiten el funcionamiento de la prensa, desde quienes operan rotativas, hasta los que se encargan de los procesos de distribución de periódicos o revistas. Un mérito interesante es que dicha taxonomía está construida en términos descriptivos sin compromisos con valoraciones de otro orden ya sea moral o afectivo.

Por último, quisiera destacarse el trabajo liderado por Ofa Bezunartea y César Coca García (2010), titulado *El perfil del periodista en el cine: tópicos agigantados*, no sólo por estudiar un lapso que cubre los últimos treinta años con una muestra de más de cien películas, sino por analizar con detalle la tendencia a representar el trabajo profesional a partir de situaciones extremas o de realce de rasgos psicológicos, afectivos, o sociales. “De la misma manera que los rasgos de los personajes son exagerados en la literatura dar más interés a la narración (los perversos son muy perversos, las mujeres bellas muy bellas, los adolescentes rebeldes son muy rebeldes), el denominado séptimo arte recurre a idéntico artificio. Al tener que contar una historia, con frecuencia compleja, agranda los rasgos, reduce los matices y lo presenta todo en blanco y negro...” (Bezunartea et al., 2010, p. 149).

Como conclusión de su trabajo, señala que la imagen del periodista, contrario a otros informes, es más favorable que desfavorable. Se destaca de su desempeño una devoción férrea que elimina la vida privada en favor de los intereses profesionales. Su comportamiento, a diferencia de lo que se infiere tradicionalmente, es modélico y responde a una conducta intachable en términos éticos.

Es de subrayar que los anteriores ejemplos sirven para poner en evidencia el interés por explorar la profesión periodística más allá de las deontologías o las reflexiones de periodistas destacados. Que todas ellas hagan referencia al cine, y no a la literatura, sirve como indicador de la tendencia de estudiar los medios que se acercan a grandes audiencias. Estudiar a los profesionales de la información con tanto ahínco quizá se explique por la cercanía que tienen con el mundo del espectáculo. Por ello el cine los convierte con facilidad en personajes emblemáticos en el interior de sus grandes relatos.

No obstante, si bien la literatura es un medio de alta penetración, y explota el mundo periodístico en sus motivos narrativos, es necesario penetrar en sus modos de representación desde cualquier plataforma teórica posible, como la Teoría de los Estereotipos, la Teoría de la Atribución o, en este caso, la Teoría de las Representaciones Sociales para analizar el tipo de configuración que ofrecen a partir de sus condiciones simbólicas particulares.

7. Estrategia metodológica

7.1 Enfoque de la investigación

Para poder develar las representaciones sociales del periodista en la literatura y el cine contemporáneo se procederá mediante un acercamiento cualitativo a las configuraciones que los diferentes relatos ofrecen como discursos que hacen circular configuraciones sociales. De allí, que se recurra a un trabajo de análisis hermenéutico de los diferentes casos seleccionados para la investigación. En dicha medida se devela el sentido a partir de la lectura comprensiva de cada uno de los casos de trabajo con el basamento teórico propuesto.

La interpretación como rasgo orientador de la labor hermenéutica revela las cargas de sentido que subyacen en todo texto, en este caso en los relatos literarios y cinematográficos. Siguiendo la lógica de las representaciones sociales, dicho sentido revelará los modos de configuración del periodista desde la ficción como forma social; por eso la importancia de comprender la dimensión simbólica como mediadora en el proceso de análisis y construcción de las diferentes representaciones del rol del profesional de la información.

Este proyecto de investigación se ubica formalmente en lo que las metodologías de investigación denominan enfoque histórico-hermenéutico, que utiliza los textos como unidades de trabajo. En concreto, cinco novelas y cinco películas contemporáneas. Es de destacar que si el análisis está dirigido a develar las representaciones sociales del periodista, se realiza sobre los relatos como espacios simbólicos donde emergen dichas imágenes.

Ahora bien, entendido el diseño de la investigación como las acciones metodológicas para comprender un objeto de conocimiento en su relación empírico teórica, se elige un diseño hermenéutico (descripción, interpretación y construcción teórica o de sentidos) que permite que las categorías teóricas se configuren en paralelo al trabajo de estudio. Con ello se evita todo prejuicio sobre el cuerpo de análisis que en otros modelos debe acomodarse a las categorías seleccionadas. En este enfoque ese trabajo es de tipo dialógico y permite que los resultados se caractericen por una genuina vinculación entre la teoría y el material de estudio.

7.2 Unidad de trabajo

Para el estudio se seleccionarán cinco relatos literarios (novelas) y cinco relatos cinematográficos producidos en la última década. Dicha selección se justifica en el interés de analizar representaciones contemporáneas de la imagen del periodista. El análisis, que supone la relación de intercambio entre dos modos privilegiados de

construcción de la ficción narrativa, se realizará colocando en conjunto por representación una novela y una película. Ello dará como resultado cinco imágenes del periodista a partir del intercambio textual, y el despliegue hermenéutico realizado por los investigadores.

Las novelas y películas seleccionadas como unidades de trabajo para esta investigación son:

- Novela: **Tijuana. Crimen y olvido** de Luis Humberto Crosthwaite. Tusquets. 2009. México. Película: **Bordertown** de Gregory Nava. 2006. Estados Unidos.
- Novela: **Febrero Escarlata** de Ernesto McCausland. 2005. Colombia. Película: **Crónicas** de Sebastián Cordero. 2004. México – Ecuador.
- Novela: **Los laberintos del espejo** de Alfonso S. Palomares 2010. Ediciones B España. Película: **Shattered Glass** de Billy Ray. 2003. Estados Unidos.
- Novela: **Sostiene Pereira** de Antonio Tabucchi. 1994. Italia. Película: **Interview** de Steve Buscemi. 2007. Estados Unidos
- Novela: **Los imperfeccionistas** de Tom Rachman. 2010. Ediciones Plaza. Inglaterra. Película: **Morning glory** de Roger Michell. 2010. Estados Unidos.

8. Análisis e interpretación de resultados

8.1 'Tijuana, crimen y olvido' y 'Bordertown'. Representación del periodista investigador. Imagen de la memoria

Una de las principales dificultades que enfrentan los personajes de la novela *Tijuana: Crimen y olvido*¹³ y los protagonistas de la película *Bordertown*, es que su trabajo en calidad de periodistas no puede ver la luz, jamás llega a publicarse. Muchos obstáculos aparecen para minar el esfuerzo de una prensa investigativa por revelar la verdad sobre acontecimientos violentos en las ciudades norteñas de Tijuana y Juárez (México). Pareciera que ambos relatos comparten la necesidad de valerse del periodismo como herramienta para divulgar las atrocidades criminales en las que están presentes tanto los grupos al margen de la ley, como los miembros del gobierno y grandes empresarios. Sin embargo, la tarea está condenada al fracaso. La prensa como voz de la verdad es acallada con los medios más virulentos.

Las dos historias ofrecen una imagen de la memoria. En ellas se reconoce el interés de los personajes por convertir al periodismo en un modo de combatir el olvido al que están condenadas las víctimas de crímenes violentos. Narrar una historia a través de los artículos de prensa, parece un esfuerzo por que la palabra escrita sea una suerte de testimonio, de una memoria que no quiere desaparecer. Batallar el olvido es la bandera de este grupo de periodistas, quienes en el fondo resarcen las identidades borradas, en procura de que las familias y la comunidad tengan un fragmento, una imagen de los ausentes.

Este esfuerzo solo es posible a partir de un periodismo investigativo, que en ambos relatos es reconstruido como una labor arriesgada. No es extraño reconocer el tesón de los personajes que únicamente pueden investigar, superando o negando cualquier miedo personal cuando están tras alguna información sustancial. La representación del periodista investigador revela un escorzo profundo que no todo reportero asume en su vida profesional. El trabajo detectivesco es la única arma para garantizar que los hechos vean la luz pública. Las técnicas inferenciales que se usan, deben ser la herramienta para que la memoria pueda ser escrita.

Narrar la memoria

Paul Ricoeur es quizá el autor que ha logrado vislumbrar con claridad la estrecha relación que existe entre narración y memoria. En su libro *La memoria, historia y olvido* (2004), sostiene que la memoria es uno de los mecanismos claves para dar

¹³ Todas las citas entrecomilladas que hay en este capítulo y que no cuentan con su referencia al final, hacen parte de la novela analizada *Tijuana: crimen y olvido* (2010), de Luis Humberto Crosthwaite. Asimismo, los diálogos que se utilizan fueron extraídos de la película *Bordertown* (2007) del director Gregory Nava.

forma a la identidad. Y no se trata solo de la identidad personal, sino de la unidad que identifica cualquier fenómeno. La memoria, por ejemplo de las víctimas en la novela y la película, es una garantía para que la identidad, susceptible de desaparecer, se pueda conservar.

En su obra, Ricoeur se pregunta cómo una imagen, que es en sentido estricto una presencia que remite a una ausencia, puede permitir que una memoria sea narrada. De allí no es difícil pensar que el trabajo periodístico que llevan a cabo los personajes se construye con imágenes escritas. Hacer periodismo escrito es ofrecer imágenes de las víctimas ausentes, traer una presencia en palabras de los que han sido acallados, y que intenta ser objeto de olvido por múltiples medios.

Sin dejar de lado el olvido como una estrategia que acompaña a la memoria y garantiza la posibilidad de seguir adelante frente a situaciones dolorosas, no cabe duda alguna de que todo el ejercicio investigativo persigue, literalmente, una imagen de algo que debe ser memorable. Así, una imagen de la memoria es posible, en palabras de Ricoeur, por la narración. Narrar es un ejercicio en el que se tejen las identidades, y como estrategia, permite que la memoria tenga la forma de un relato que ordene todo acontecimiento. Incluso, sugiere el autor, la memoria narrada admite un particular tipo de testamento y de imagen. Por eso en ambos relatos ese testamento memorial debe ser narrado tras la lucha de los periodistas por investigar a toda costa lo que sucedió en Juárez y en Tijuana.

Por otra parte, no es raro que se identifique al periodista con un investigador. De hecho, parte de las ponderaciones teóricas del oficio señalan y reclaman la existencia de un periodismo investigativo. De allí que en estos relatos se represente esa faceta del periodista investigador. Sin embargo, el proceso de pesquisa en medio de las historias es más cercano al del gran detective, el que se vale de técnicas policíacas avanzadas para descubrir un misterio.

Como si se tratara de una actualización de Sherlock Holmes, el gran personaje epítome del detective fruto de la pluma de Sir Arthur Conan Doyle, los personajes de la novela y la película se valen del instinto inferencial del detective para resolver los crímenes y poder hacerlos públicos en sus periódicos. Es este método el que descubre misterios siguiendo pistas y arrojando posibles hipótesis que las interpretan.

El semiólogo norteamericano Thomas Sebeok (1987) revela que existe un vínculo fuerte entre los métodos de Sherlock Holmes y la semiótica de Charles Sanders Peirce. Holmes, modelo de detective, no hace más que valerse de lo que Peirce denomina indicios, signos que remiten a una ausencia a través de sus huellas para revelar misterios. Con base en varias sospechas, ofrece una hipótesis de lo acontecido y contrasta la veracidad de dicha enunciación.

Así, el detective no es más que un semiólogo de misterios, y los protagonistas de la novela y la película, son periodistas detectives, semiólogos de la información. Sebeok señala que el detective solo puede enfrentarse a las sospechas a través de

conjeturas. Y en medio del libro y el film, los personajes deben suponer en su labor periodística para resolver el misterio de las desapariciones, base de los relatos.

El fracaso de la verdad

Tijuana, Crimen y olvido es la novela escrita por Luis Humberto Crosthwaite, basada en hechos reales, que busca esclarecer un misterio: la desaparición de los periodistas Magda Gilbert y Juan Antonio Mendivil. Dicha desaparición fue objeto de un fácil olvido y quedó en el aire por las sospechas de que los periodistas en cuestión se hubiesen fugado juntos y en realidad estuvieran en una isla del Caribe disfrutando de unas vacaciones. Esta es una historia con múltiples personajes, todos ellos periodistas, que se cruzan fugazmente en el camino y se ven envueltos en una serie de malentendidos, crímenes, pesquisas y descubrimientos que les cambian la vida para siempre, empezando por el autor de la novela (a su vez un personaje), quien en un comienzo ve en la investigación para su obra, la oportunidad para saber qué pasó con su amiga Magda (y de paso con Juan Antonio). Sin embargo, a medida que avanza, descubre que no va a ninguna parte, que ni siquiera sabe si empezó con buen pie su trabajo detectivesco o si tiene algún sentido continuar, lo que genera una crisis que lo hace pensar en su propia existencia y en su labor como escritor.

Ingenuidad profesional

Magda es una reportera de Tijuana que forma parte de un reconocido periódico local, y en muchas ocasiones cubre crímenes y casos de narcotráfico. Es una muchachita entrometida que mete las narices donde no debe, y a razón de eso su vida personal se convierte en un literal infierno. La pregunta por si cruzó o no esa línea invisible que separa un trabajo seguro de los peligros que pueden amenazar la propia vida, la persigue constantemente; cada vez se hace más evidente el miedo profundo, casi enfermizo que tiene a la muerte.

En ella se ve la imagen de la mujer arriesgada que cree ser dueña de la verdad, y que a pesar de ser acosada, desea seguir con su búsqueda informativa, aunque en últimas no esté contribuyendo al logro de sus propios objetivos, su visión de una profesión con responsabilidad social, sino a los requerimientos de un medio, de un jefe que no le importa ningún código periodístico, y solo quiere la noticia, si es posible, en exclusiva. “Se sabe que el trabajo del reportero es riesgoso cuando investiga lo que no debe. Finalmente son los editores quienes deciden publicar una noticia o guardarla. Son ellos los generales que observan con binoculares la masacre que ocurre en el campo de batalla. Son ellos los que envían soldados, los que piden la nota” (citado en Crosthwaite, 2009) narra el escritor Élmer Mendoza en uno de sus artículos, justo cuando reflexiona sobre los peligros de ejercer el periodismo en México, donde resulta cursi y aburrido mencionar otra desaparición.

Magda vive entre su lograda experiencia, (después de ir y venir preguntando y sospechando de cuanto policía y criminal se le atraviesan por su vida) y un novato comienzo que aún no la aleja de las burlas de sus colegas, quienes lejos de percibirla como competencia, ven en ella una pobre niña que no sabe en lo que se metió, una

ingenua jovencita que se cree periodista porque estudió en una universidad. Todo ello contribuye en el relato para mostrar la representación del periodista investigador que quizá por ingenuidad se arriesga a seguir cualquier pista.

El relato, que en un principio cuenta con el suficiente rigor periodístico, se va transformando en una historia totalmente literaria, con frases penetrantes, de doble sentido, descripciones extensas y ambientes tan cercanos a la realidad social, que abren ese puente entre el lector y el escritor que invita a la identificación con los personajes, una conexión que se va tejiendo cada vez más a medida que transcurren los hechos.

Toda la historia se teje con los cuadernos personales que Magda deja en su habitación. En ellos están consignados los detalles de su vida laboral y sus más profundos deseos días antes de desaparecer sin dejar rastro alguno. Dentro de sus últimos registros, están los siete textos dirigidos a Fabián Flores, su novio asesinado. Esas “cartas de despedida” narran el lento y doloroso adiós que tiene que darle a su compañero sentimental para poder continuar con su vida: “Fabián por qué me cuesta tanto decirte adiós. De qué me sirve tanta lectura y el tiempo que pasé en la universidad. Si yo fuera tan inteligente como varios suponen (o como yo misma lo creo a menudo) no estaría luchando por olvidarte”.

Aunque el lector nunca se encuentra directamente con la periodista, siempre está sugerida como una memoria a punto de ser olvidada a través del escritor que investiga su desaparición, pero sí alcanza a conocerla a través de las descripciones de su habitación, de cómo vivía, de su lábil personalidad y sus pensamientos consignados en un diario que hizo las veces de evidencia, de mecanismo testamentario, ese mismo que ella consultaba como si tuviese la esperanza de encontrar una respuesta súbita a los vericuetos de su investigación.

El olvido, metáfora de la memoria

A Juan Antonio Mendivil, el otro personaje desaparecido, le encantaba el cine asiático. Disfrutaba llegar a su casa después de un largo día de trabajo y sentarse a ver películas de artes marciales, escenas cargadas de una extraña danza corporal que lo sumergían con facilidad en otro mundo, en otro tiempo que lo ayudaban a escapar de una cruenta realidad social.

La admiración de Magda por este hombre, aparentemente indestructible, se tornó mayor cuando descubrió que, al igual que todos, tenía su talón de Aquiles, su lado vulnerable. De él le atraía más su inseguridad que su inteligencia. En las noches que pasaron juntos, descubrió cómo aquel escritor y columnista famoso se hacía niño en sus piernas, lloraba y le confesaba su miedo más profundo: caer en el olvido para siempre, ese que lo perseguía y se revelaba a través de la enfermedad que sufría. Nadie sabía muy bien de qué se trataba, solo que cada vez, Juan Antonio olvidaba con mayor facilidad las cosas, iba viviendo y muriendo al mismo tiempo, quemando sus horas y matando sus recuerdos. Un silencioso alzhéimer es una particular

metáfora que hace evidente el fantasma del olvido, la retirada de la memoria en el mundo periodístico.

El motivo que obsesionaba al personaje, el que se esforzaba por recuperar, como decía Platón, era la ausencia irrecuperable, “la representación en tiempo presente de una cosa ya ocurrida” (Ricoeur, 2004). Y es por medio de la investigación periodística que Juan Antonio emprendió, en la que de cierta forma constituyó su propia memoria, la única que recordaría con el paso del tiempo, esa que quedaría consignada en mares de papeles que no se borrarían ni desaparecerían tan fácil como en los rincones de su cabeza. La memoria, ese falso mar en el que trataba de sumergirse, revelaba su condición humana, su fragilidad, pues representaba su pasado, lo que había sido, su conexión consigo mismo y las múltiples imágenes que veía ahora como enigmáticas sombras borrosas.

Nidos de paciencia, frases incompletas, un aroma indescifrable, un sueño que no termina, detalles simples que se esfumaban, eran los que más le aterraban a Juan por su fácil omisión. Para él, el olvido era como una playa donde la marea se va acercando poco a poco a los pies, y a medida que cubre el cuerpo, borra los rastros, se deshace de las huellas, de todo recuerdo en la memoria; cuando esa marea sube por completo, solo queda el vacío. Magda quería acompañarlo en su zozobra, cuando el olvido le llegara sin piedad, para ser su último recuerdo, la última imagen antes de que cayera el telón de un extraño océano del olvido.

“¿Es posible seguir llamándose escritor si no puede evocar el pasado? Es como estar condenado (...) basando sus textos en lecturas y no en la experiencia personal porque no hay recuerdos acumulados de dónde rescatar vivencias”. Paul Ricoeur (2004) afirma que la memoria funciona como una experiencia testamentaria; en este caso, la memoria periodística haría las veces de testamento de Juan Antonio, como su propia forma de luchar contra el olvido.

En la novela se desarrolla la imagen de la memoria a través de ese ámbito investigativo que procura que la prensa evite el olvido, y la lucha de sus personajes es el caballo de batalla para dicho cometido. Dice Ricoeur (2004) que la narración también permite reconstruir la memoria, y es el trabajo del periodista, quien debe sumergirse en sus interpretaciones y darle vida a los datos que adquiere y absorbe a lo largo de sus investigaciones, el que le llevará a revelar la información precisa y detallada de cualquier acontecimiento.

Juan Antonio escribía una novela, estaba fastidiado del periodismo y quería regresar a la que consideraba la escritura verdadera. Allí se ratifica cómo las ideas planteadas por Tom Wolfe sobre el nuevo periodismo siguen vigentes, pues narra que para los periodistas de los años 60's, la máxima meta era llegar a ser novelistas y la prensa solo era un medio para conseguir su fin más alto, su realización como profesional.

Dicho personaje había comenzado a investigar un expediente de los años 60, que el policía Edén Flores, personaje antagónico de la novela, le entregó tras una extraña conversación, en la que confesó su plan de rodar una película que narrara su propia

biografía. El veterano retirado, que pasó su vida leyendo las jocosas y provocadoras columnas del periodista, lo quería a él y solo a él como guionista. Ya lo había escogido sin que pudiese pronunciar palabra alguna, mucho menos negarse a tan dudoso honor.

Como si fuera su jefe o un editor con poder y prestigio, Flórez le encargó a Juan Mendivil que se informara sobre el caso más difícil y prestigioso de su carrera. Dicho caso vinculaba al corrupto policía con dos ex convictos mexicanos. Sin embargo, la historia que había detrás era mucho más compleja de lo que Juan hubiera podido imaginar. Sin saber cómo, cuándo y por qué, terminó viviendo una verdadera pesadilla, donde él mismo resultó implicado en la muerte de Harold Ruthford, un criminal que dicho policía persiguió durante muchos años.

Retomando su papel de investigador, y guiado por su propio instinto, el periodista comenzó a ver como principal sospechoso del crimen al propio Edén Flores, ese inmigrante mexicano que huyó de su país con su madre y su hermano para buscar a su progenitor, quien había decidido probar suerte al otro lado del charco y cumplir el sueño americano.

En una de sus anodinas tertulias, en la que Juan le pregunta si alguna vez había matado a alguien sin tener que hacerlo por su profesión, es decir sin justificación de ley, éste le responde con una fría reflexión: “¿Matar por matar? ¿Porque toca? ¿Por salvarse? Te voy a decir lo que es la maldad muchacho: es volver a la escena del crimen y regocijarte con la ausencia que originaste, darle seguimiento a la muerte”. Insinuándolo con un sigilo perverso, poco a poco, Edén fue mostrando su verdadero rostro, su verdadera historia; y jugó sus mejores cartas con Juan, una pieza más en el rompecabezas que él armaba con vidas ajenas. Ello le complacía al perverso brazo de la ley como si se burlara del periodismo.

Además de ciertos aspectos que el policía no le aclara, esenciales para la historia y el seguimiento del caso, el periodista fue descubriendo la clase de persona con que terminó involucrado. Cansado y confundido con lo que pasaba, Juan decidió enfrentar a Flores para decirle que todo era una mentira y que no pensaba continuar con esa farsa de un guion de un falso héroe. Ese fue quizás su peor error, peor que haberle aceptado la propuesta en un principio, porque en ese entonces no sabía las consecuencias de sus decisiones. Ahora que lo había desenmascarado, Juan tenía que buscar una manera más diplomática de zafarse de este personaje y salvaguardar su vida.

Para dar fin con su relación, que poco tuvo de profesional sino más bien tempestuosa y llena de engaños, Juan acordó verse con Flores en el Club 13, lugar que frecuentaba asiduamente. A pesar de ser un sitio concurrido, cuando entró, las sillas vacías, el silencio y la poca luz le imprimieron al bar un ambiente fantasmal. Juan no recuerda cómo llegó allá ni qué estaba haciendo antes de entrar por las puertas de vaivén.

Al llegar, lo primero que le dice Flores lo deja aún más desconcertado, no lo llama por su nombre y por el contrario le dice Raúl, el nombre de uno de los criminales del caso Ruthford, su compañero de fuga. Después de un intenso interrogatorio Juan abandona el lugar y aparece en una calle de su antiguo vecindario, al frente de la que fue su casa y se pregunta si Natalia, su ex esposa, todavía sigue allí. Al otro lado de la calle, un niño lo mira fijamente y comienza a acercarse. Juan nunca había sentido tanto miedo, ni siquiera cuando Flores lo amenazó y le insinuó que podría ser víctima de un desafortunado accidente.

¿Por qué no te fuiste antes de allá? Le preguntó su compañera Norma, a quien vio poco después para contarle lo que le pasaba: “Es como dormir y despertar. Es como estar despertando cada instante, varios despertares, uno tras otro, sin recordar haberme quedado dormido”; con esas palabras, Juan le describió su extraña experiencia y su angustia tras no saber si estaba viviendo dentro de una realidad que él mismo había construido por miedo al olvido. Después de esa fugaz reunión, no se supo nunca qué fue del paradero del periodista Juan Antonio Mendivil, quien desapareció sin dejar huella y sin llevarse nada consigo, como si esa pesadilla que lo perseguía por fin lo hubiera alcanzado.

En sus últimas notas, Crosthwaite encuentra una pista que lo lleva a establecer una hipótesis sobre la desaparición de Magda y Juan. El periodista descubrió que Flores era el mismo “Tío F”, como Magda lo llamaba, el tío de Fabián, un sospechoso de su investigación quien parecía ser el mismo que estaba amenazando a la periodista por las indagaciones que realizaba. Sin embargo, y a pesar de su esfuerzo, Crosthwaite narra con desesperanza que sus especulaciones sobre Flores nunca se tomaron en serio, pues del policía no se tenía noticia desde su retiro hacía más de una década.

Cabe resaltar, después de una breve reconstrucción de la investigación periodística que envuelve tanto al autor como a sus personajes, que este tipo de situaciones develan una verdad más profunda, que necesita ser hallada y que da apertura a una labor de indagación propia del periodista, al mejor estilo de Sherlock Holmes, para que analice las situaciones en las que se desarrollan los hechos y observe todo una y otra vez en busca de las pistas que hacen falta para resolver un misterio. “La amplitud de miras es uno de los requisitos esenciales de nuestra profesión. El juego recíproco entre las ideas y los usos oblicuos del conocimiento son con frecuencia de extraordinario interés” (Sebeok, 1987, p.87).

Por otra parte, a Magda Gilbert, el otro personaje víctima del olvido, siempre se le conoció por adoptar la postura de periodista intrépido, pues se valía de cualquier medio para conseguir sus objetivos. La primera vez que ella estuvo de cara a la muerte, frente a un cadáver, fue víctima de las bromas de sus compañeros, esos reporteros que se creían veteranos de guerra delante de la novata, la que llegaba al campo de batalla a tratar de hacer su nota sin tener la mínima experiencia. Cuando un fotógrafo la conducía por un camino y fingía darle consejos, la joven desprevenida tropezó con un bulto y cayó al suelo, estaba al lado del cadáver. Un gesto que despertó en ella una cruzada por la memoria de los ausentes.

Mientras sus lágrimas surgían disimuladas, ella escuchaba las carcajadas de los reporteros. Pero Magda aprendió rápidamente a hacer caso omiso a estas actitudes, deseaba involucrarse más y más, quería sentir la muerte respirándole en la nuca, como lo escribió alguna vez en su diario como si ese mecanismo vivencial garantizara su defensa de la verdad: “El peligro era atractivo, seductor, calentaba mis entrañas, me hacía sudar”.

¿Y cómo determinar en qué momento se está cruzando esa línea de la que tanto hablaba Magda?, ¿cuándo se pasan los límites de la verdad al territorio del poder? “Cruzar la línea, cruzar la línea, cruzar la línea...” era una idea suelta que de pronto asaltaba al personaje como un arrebató que le robaba la calma. “La línea era la división entre los periodistas que están a salvo y los que están en peligro de morir”. Quizá por eso guardaba una pistola bajo su almohada, como si en el fondo supiera que tenía que transformarse en un investigador con todas sus consecuencias.

Los dos personajes, Magda y Juan Antonio, reivindican la imagen de la memoria, cada uno desde diferentes perspectivas, pero valiéndose del mismo recurso para luchar contra el olvido. La narrativa del periodismo es la que les permite crear su propio mundo e idearlo a su manera, dar forma a la memoria. Para Magda, por un lado, se trata de ese escenario donde expresa su pasión por lo que hace sin miedo alguno, o por lo menos sin hacerlo evidente, y donde su juventud, a pesar de ser un obstáculo para generar credibilidad, también le da la ventaja de mirar con otra perspectiva los acontecimientos cotidianos. Por otro lado, Juan Antonio encarna la pasión propia del periodista investigador, que escribe y da a conocer con perspectiva crítica el resultado de sus pesquisas; él encuentra en su profesión el arma que lo podría salvar de su miedo más profundo: el olvido.

Y aunque en pocas líneas lo nombran, un tercer personaje demuestra los obstáculos que el periodista debe enfrentar para conseguir sus metas, al editor de Magda por ejemplo, poco le importa por lo que tengan que pasar sus empleados para llevarle la nota que desea. Ese buitre con corbata, como es descrito en la novela, que espera en su escritorio el siguiente reportaje, se lava las manos diciendo que protege a su gente al marcar la nota como “*redacción del periódico*”, sin ningún nombre. Pero “de todas maneras se sabe quiénes son los reporteros que tratan temas *delicados*, están en la calle, a la vista del público, no es difícil investigar sus nombres y el lugar donde viven. Ellos son los que hacen las preguntas, los que sufren las consecuencias”.

Irónicamente, ese mismo sujeto que lucha toda su vida por ganarse el reconocimiento es el mismo que termina bajo las garras del editor, que en el libro se presenta como el *malo del paseo*, el villano de la historia (otro personaje antagónico), el que quiere los principales titulares en su periódico a como de lugar, sin reparar en las consecuencias para los reporteros. “Lo que hay que hacer es buscar la nota, ganarle a los otros, es una competencia feroz. Ellos no tienen tiempo de pensar, yo soy el que piensa por ellos”.

Detrás de este miembro del equipo periodístico se evidencia el entorpecimiento del objetivo por mantener viva la memoria, presente en los reporteros y sus historias, al

tener que competir con el afán comercial y enfrentarse con los intereses de quien poco le importa esa dinámica que se establece en el ejercicio periodístico, más allá de los resultados económicos.

El jefe de Magda pensaba que si los reporteros se arriesgaban demasiado, era problema personal, por eso, ella misma tuvo que arreglárselas como pudo para lidiar con las amenazas que comenzó a recibir. “Güerita, sé que estás ahí, sé que me estás oyendo. Me refiero a ti, la que hace preguntas. Te estoy vigilando, sé dónde vives, conozco tu familia. Güerita, tarde o temprano voy a ir por ti”. Allí las consecuencias son claras para el periodista investigador, que en muchos casos si no cede ante la muerte, es presa de la imagen del olvido.

Inevitabilidad del naufragio

En medio de ir y venir, preguntar, escribir, pensar y dormir, Luis Humberto Crosthwaite revela su propio fracaso cuando confiesa que su investigación no logrará esclarecer la desaparición de los periodistas, que se convierten en personajes evocados de su novela. Por lo menos, señala, pudo encarar su propia verdad: ya no le importa lograr nada, no quiere alcanzar la verdad, pues parece que todo su esfuerzo está condenado al fracaso, como si la investigación genuina se topara con un muro ciego al final. A grandes rasgos, la representación del periodista investigador tiene los mismos problemas que la verdad, es acallada por el monstruo del poder.

El periodista siempre investiga siguiendo indicios con la finalidad de inferir un acontecimiento, y aquí la investigación, aunque concluyente, es bloqueada por motivos exógenos, como la falta de testigos, el poder al margen de la ley o los criminales que manipulan todo desde lo alto. Y en esta historia queda claro que investigar no es otra cosa que seguir pistas, ese ejercicio de reconstruir a través de la huella, que es siempre un índice, ese signo que revela una ausencia de algo que dejó su marca.

Esta novela trata de una investigación sobre otra investigación, en particular, la que realiza el autor sobre la que Magda adelantaba y que se relaciona con un caso en el que trabajaba Juan Antonio. Casos no solo periodísticos, sino también cargados de la ficción policíaca que caracterizó el cine hollywoodense en los años cuarenta, lo que hace más intrigante e interesante cada línea por la se captan letras, frases, sílabas, silencios, pensamientos, ideas sueltas, consejos, reflexiones, arrepentimientos y confesiones de quienes sin saberlo, ahora retumban en una cabeza, atando los cabos de sus historias, pensando lo que ellos pensarían, sintiendo como ellos sintieron y con la misma sensación de no saber si el periodismo será la mejor opción a escoger entre una lista de profesiones y trabajos.

La historia, que se basa también en las especulaciones personales del autor, carece de un final cerrado, pues se toma la libertad de dejar inconcluso el destino de Magda, la memoria de Juan, el siguiente paso de Edén Flores y el futuro del mismo Luis Humberto como novelista investigador. Lo único seguro es la convivencia con la muerte para este grupo de periodistas, en medio de la desilusión que causa saber

que es mejor vivir en la mentira. Basta revisar los comentarios que el propio autor hace con desencarnado tono vivencial: “en una ciudad como Tijuana, donde escribo estas líneas, la maldad es un hecho cotidiano que ha cobrado muchas vidas. Los tijuanaenses soportan su existencia manteniéndose al margen de las noticias. Es la única manera que tienen de sobrevivir”.

Sobrevivir, matar o morir; investigar, hablar o callar; desear, trabajar o descansar; pensar, hacer la nota o vivir... *Tijuana, crimen y olvido* deja más de un interrogante al aire y una evidente imagen del fracaso de la profesión, quizás una representación del periodista investigador, cuya vocación detectivesca es indudable, pero que su esfuerzo fracasa tras formas invisibles de poder. Así, el periodismo como arma de doble filo, se entierra en las entrañas y revela el miedo y valentía que hay en cada reportero y fotógrafo, quienes se las arreglan para mantenerse firmes en el lugar y la hora precisa, esperando para hacer la pregunta exacta que de con la nota perfecta, la chiva de última hora, la exclusiva... ¡Se imprime!

La verdad al límite

Bordertown, película norteamericana que se rodó en el 2007, dirigida por Gregory Nava, se basa en los asesinatos a mujeres, ocurridos en la ciudad de Juárez (México) en los últimos años. Expone, desde su primera toma, la realidad de una población que busca la verdad pero que al mismo tiempo se ve impelida a ocultarla. El primer acercamiento con este sitio es un plano general de una plaza congestionada, en la un grupo variado de hombres van de lado a lado bajo el candente sol. De repente, la policía confisca los periódicos que un carro viejo y destartalado reparte por toda la ciudad. El título de los diarios es *El sol de Juárez*.

Es allí donde llega Lauren, una periodista que termina investigando el caso de las incontables muertes como última tarea encomendada por su jefe, que le garantizaría el puesto que siempre ha querido como corresponsal extranjera. En este caso, prima el interés personal de la periodista a la hora de decidirse por este trabajo, donde su ambición está por encima de la relevancia de la labor investigativa, pues en pocas palabras, es su deseo por alcanzar un cierto status en su profesión, con un rango más alto, el que la lleva a aceptar el viaje a tierras fronterizas: “A nadie le interesa México. - Si a ti te interesa México, a todos lo interesará. De eso se trata”. Con esta frase, el editor de *The Centinel*, refleja el poder que ejercen los medios sobre la audiencia, cuando son ellos mismos los creadores de los intereses de los públicos.

Lauren revisa huellas y analiza patrones, se documenta sobre lo que está sucediendo y trata de pensar cómo iniciar su trabajo de campo. Aquí se reconoce el rasgo del periodista investigador, quien muy al estilo de Sherlock Holmes, hace gala del trabajo inferencial y hasta de las características del método abductivo para llegar hasta el fondo de un asunto. La leyenda detectivesca va más allá de esa figura que la literatura y el cine han creado respectivamente, pues se trata de un personaje independiente e inconfundible que bien podría ser de carne y hueso, y que en efecto, se ha humanizado en más de una ocasión para encarnar papeles como los de Lauren en Juárez, develando la esencia de un verdadero investigador.

Es así como la periodista se reencuentra con un viejo colega, con quien tuvo un romance años atrás, de nombre Alfonso Díaz, quien es el dueño de *El Sol de Juárez*. Cuando lo encuentra, está en Lote Bravo, un desierto infecundo, una zona paupérrima donde se han encontrado la mayoría de los cadáveres de las jovencitas desaparecidas. Cuando la protagonista llega, se siente el ambiente denso, el infierno al que decide introducirse con el objetivo de obtener el puesto que quiere. Sin embargo, se ve envuelta en una historia macabra y cruel en la que se involucra más de lo debido, para terminar exponiendo su propia vida por revelar la verdad de lo que allí sucede.

Se hace evidente cómo el trabajo investigativo que realiza la protagonista, además de convertirse en un tema casi personal, revela su lado más humano, ese que los medios sugieren a los periodistas esconder mientras desempeñan su rol de profesionales de la información para así acceder a los terrenos de la objetividad. Empero, no hay nada más claro que la certeza de lo implícitas que están las emociones en dicha tarea, donde, al estilo detectivesco e intuitivo de Holmes, los grandes efectos en una investigación resultan de probar hipótesis que en un principio fueron simples corazonadas que surgieron por instinto, por el ojo adiestrado de quien sabe establecer vínculos entre las cosas.

Ese juego recíproco de ideas, rastros, huellas y percepciones, es el que finalmente encamina al investigador, en este caso a Lauren, a armar las piezas del rompecabezas que es su caso; observar cada detalle, seguir la ruta por donde la lleven los hechos, librarse de todo prejuicio y detenerse ante las cosas más obvias serán la clave para que en su más importante labor, descubra quién se esconde tras ese demonio (así describen los habitantes a quien creen responsable de las desapariciones) que le arrebató la vida a las jovencitas humildes de Juárez.

Una de las marcas que está dejando el asesino es la mordida que les propicia a las mujeres en sus senos antes de asesinarlas, patrón que no coincide con otros cuerpos hallados en los que a las víctimas las ahorcaron con los cordones de sus zapatos. En medio del horror que cada vez se apodera más de los habitantes, un nuevo mito comienza a circular entre ellos, en realidad, se dice en la calle, quien está detrás de todo esto es el mismo diablo.

Eva es una joven de 16 años que logró escaparse de esta supuesta bestia cuando la dejó moribunda en una tumba, de donde salió para contar su historia, con la esperanza que sus agresores sean condenados, pero entiende muy bien que para alguien de su procedencia el mundo funciona de otra forma. Por eso acude al *Sol de Juárez* para buscar ayuda de los periodistas, quienes la ignoran pensando que es otro cuento más, sin imaginarse que ella podría ser la ficha clave para descubrir lo que está sucediendo en la ciudad.

Las autoridades quieren cubrir un posible escándalo y por ello deciden hacerle creer a los habitantes de la ciudad que el asesino ya está tras las rejas. Aseguran que su aislamiento es total, nadie puede visitarlo, por eso insisten, como argumento para

tranquilizar los ánimos revueltos, que los cuerpos encontrados son el resultado de crímenes comunes.

En medio de la trama se recrea la representación del periodista investigador, en la figura de una mujer que sigue pistas, marcas y huellas para hallar la verdad. Su trabajo coincide palmo a palmo con el modelo del detective, corrobora teorías, consigue evidencias, entrevista a los afectados. Como resultado de ello crea un lazo especial con Eva, por lo que se propone dar a conocer su historia. La vida de esta jovencita, con sus tragedias, amargas y traumas después de un ataque como el que vivió, será el acto testamentario que hará las veces de memoria, como dice Ricoeur, aquella que combate el olvido a partir del relato; ese mismo que la periodista creará para acabar con la indiferencia a esas trágicas muertes.

Poco a poco, Lauren va dejando atrás su principal interés al cubrir el caso: conseguir su trabajo como corresponsal extranjera. Así empieza a involucrarse con el dolor de las víctimas, con la gran tragedia que enluta a las familias de las trabajadoras asesinadas. Se ve enfrentada a la impotencia de no poder hacer nada, ni siquiera tras las armas del denominado cuarto poder, de la prensa como forma de denuncia, en una ciudad donde a las autoridades son corruptas, y el poder económico monopoliza la vida social. Ello se constata cuando se descubre en medio del relato que en realidad la cifra de los asesinatos de mujeres no es de 375, número oficial, invento descarado de las autoridades, pues la verdadera cifra asciende casi a las cinco mil víctimas.

Gracias a estas pesquisas, por su asiduo trabajo investigativo, Lauren descubre el *modus operandi* del agresor. Aprovechando su puesto como chofer de uno de los buses que recoge a las jóvenes que trabajan en las maquiladoras, un cómplice del asesino, aprovecha el turno de la noche para elegir a la próxima presa. Cuando el bus se está quedando vacío, las aleja de la ruta principal con la excusa de llenar el tanque de gasolina, pero cuando menos lo esperan, estas muchachitas se hallan en medio del desierto, una zona solitaria y sin ningún punto de referencia que revele la ubicación a la que son trasladadas.

En medio de las agresiones del chofer y los gritos desesperados de cada una de las víctimas, aparece un segundo atacante, a quien no se le ve nunca el rostro, y quien resulta ser el asesino de Juárez. Él finaliza la ignominiosa tarea. Tras violar y estrangular a las jóvenes, procede a enterrarlas con ayuda de su cómplice. Este atacante misterioso, que nadie conoce y cuya existencia no ha sido oficialmente confirmada, es a quien Lauren tendrá que encontrar para esclarecer los hechos y descubrir el rostro detrás de los macabros crímenes.

En la estación de buses en la que Eva abordó el bus en rumbo a su desgracia, ella y Lauren, esperan con la idea de fotografiar cada vehículo que transite por esa ruta y que concuerde con las características descritas por la joven, para después hacer una identificación de su agresor. Mientras esperan, entablan una conversación en las que se conocen un poco más. Eva le cuenta lo duro que es trabajar en Las Maquiladoras, unas fábricas ubicadas entre la frontera de México y Estados Unidos creadas como

resultado del Tratado de Libre Comercio, donde a los empleados no les pagan más de cinco dólares para sobrevivir y mantener a sus familias. Para su infortunio, las jóvenes de Juárez no encuentran más solución que internarse voluntariamente como esclavas en ese mundo que las utiliza como una herramienta más de producción del modelo capitalista, y las desecha cuando ya no sirven como piezas de la gran maquinaria de producción.

En la estación de bus, a la espera de desplegar un trabajo detectivesco, Eva trata de cambiar el tono dramático de su narración, se limpia la cara y disimula una sonrisa en su rostro, trata de acercarse a Lauren y le pregunta qué hay de ella, qué hace, a qué se dedica y cuántos hijos tiene: “No tengo hijos. *¿No tienes hijos? ¿Por qué? - Porque trabajo. Bueno... mi madre trabaja y tiene hijos. -Tengo un trabajo diferente. Se llama profesión. ¿Y qué es eso? Una profesión... (Lauren suspira) Una profesión es un trabajo que quieres más que nada y sacrificas todo para obtenerlo. Y cuando lo obtienes... te das cuenta de que no es maravilloso y no tienes vida”.*

En esta escena, esa periodista que investiga, rastrea y va en búsqueda de la verdad, revela una visión desencantada de la profesión y se enfrenta al fracaso propio, a la pérdida de objetivos personales por qué vivir, cuando toda su vida ha girado en torno a su trabajo, ese que la absorbe minuto a minuto y le consume sus momentos más especiales, cambiándoselos por una exclusiva que hay que cubrir antes de cualquier medio.

La periodista tiene un vínculo especial con este sitio, aunque no ha querido confesarlo y poco a poco ello se hace evidente. Lauren siente que con esta historia está salvándose a ella misma, de su dolor y su sufrimiento por haber sido alejada de su verdadero pueblo natal. Pues a pesar de tener nacionalidad americana, Lauren es de México, y fue adoptada cuando era muy pequeña por una familia estadounidense que la encontró en un orfanato después de la muerte de su padre, un inmigrante que se alejó de su tierra para probar suerte con su familia en Estados Unidos. En su trabajo investigativo, Lauren termina violentando la lógica del olvido en la que había manejado sus recuerdos de la infancia, y a partir de este caso, comienza a tejer su propia memoria, y su trabajo se convierte en su propio testimonio de vida, esa que la relaciona con Juárez de una manera que ella ni siquiera imaginaba.

Otra marca clara que identifica la representación del periodista investigador se reconoce en la película cuando Lauren decide ir encubierta a las maquiladoras, fingiendo ser una muchacha que busca trabajo y así, abordar, al final del día, el camino hacia el peligro que han transitado otras víctimas. Camuflarse como otra chica de Juárez y exponerse a una posible muerte, es la máscara propia del detective que para probar sus conjeturas y corroborar sus inferencias debe seguir las huellas en cuerpo propio. Con ayuda de Eva, y a pesar de las súplicas de Díaz de que no lo haga por el peligro al que se enfrenta, ella decide correr el riesgo, convencida de que es la única manera de atrapar al asesino desconocido, pues tras su investigación, ya se ha descubierto quién es el conductor implicado.

Aunque riesgoso, en un principio, el plan parecería funcionar. Lauren va a esperar hasta que el bus quede vacío para que el conductor le diga las líneas que utiliza como engaño. Cuando éste se adentre en el desierto para violarla, se encontrará con Díaz y un grupo de policías que esperan para atrapar a los criminales. La desesperación y la angustia se apoderan de ella cuando se percata de que esta vez, a diferencia de lo narrado por Eva, no se dirigen hacia el desierto y que la ruta es más oscura, como si estuviese bajando al fondo de una extraña catacumba. Llegan a un basurero, un sitio lleno de desecho, de ruinas artificiales, a un desierto de metal, que la hace sentir en el mismísimo averno, como si de verdad se tratara, como dicen en el pueblo, de una obra del demonio.

Después de luchar con aquel hombre que quiere violarla, Lauren baja corriendo del bus, desubicada, sigue la primera dirección que se le ocurre, y en medio de su huida cae como si el mundo se desfondara a sus pies. Termina al interior de una fosa que está llena de cadáveres en descomposición, el sonido de las moscas la ensordecen y la putrefacción la hiel la sangre, es presa de un miedo atávico. Tal vez sea su intuición o su instinto de sobrevivencia lo que la libra de un desenlace fatal. Tal vez, las demás mujeres fueron corrieron con menos suerte, quizá no lograron encontrar los medios para escapar, pero en esta periodista, se materializa la figura de la valentía femenina, de la mujer decidida que sabe vencer sus temores.

Tras escapar con vida puede comenzar con la redacción de su reportaje, de su propia experiencia biográfica al borde de la muerte. Fácilmente se reconoce cómo la vocación por escribir es la materialización de la imagen de la memoria. Narrar la muerte silenciosa de las mujeres de Juárez, y su propia experiencia, evoca en Lauren el gesto testamentario de la narración como memoria para evitar el olvido: “...Los gritos de las mujeres de Juárez son silenciosos porque nadie los escucha”.

Con unas líneas sencillas, con una prosa que remembra una escritura personal, como si se jugase el alma en cada palabra, Lauren empieza su texto, sin poder ocultar amargura y desesperanza por todo lo que ha presenciado: “... una cultura del asesinato que empeora a medida que lo cubren. Encubrirlo es más barato que proteger a estas mujeres. Todo se trata de ganancias”. Sus palabras no ocultan el dolor, ni menos el deseo de justicia que, supone, debe ser connatural al trabajo periodístico, a su propia narración final. Recibe los más sinceros elogios de su jefe: “Lo mejor que has hecho. Tiene algo que no vi antes en tu trabajo. Una humanidad increíble”.

Una humanidad increíble... una frase cargada de significado, peso, historia; una frase que encierra la paradoja del periodista, esa representación del reportero que deja de ser quien es para informar a quien no conoce, una persona que deja ese lado humano en el mismo instante en que elige un hecho, no por su relevancia ni implicación social, sino por interés propio, como un medio para conseguir un fin más importante: un puesto, un ascenso en su carrera o un reconocimiento público a su arduo trabajo. Esa misma humanidad que ahora Lauren recuperaba con su reportaje, es el reflejo del periodista que descubre una vocación, que logra replegar su propia identidad cuando está narrando una memoria ajena, solo posible por la

capacidad que tienen los acontecimientos para transformar el alma del genuino investigador.

A pesar de las felicitaciones y los elogios por su historia, Lauren recibe una llamada de un compañero de trabajo desde Chicago para contarle que el reportaje nunca salió a la luz. El editor de *The Chicago Centinel* recibió una ‘amena’ visita política de importantes funcionarios, entre ellos el dueño del periódico, quienes no deseaban que el reportaje se publicase, pues se encuentran tramitando la ley del TLC con Centro América y no quieren mala publicidad. Como si la mano del poder económico y político se interpusiera en el trabajo investigativo, el esfuerzo de Lauren es frustrado. El fracaso del arduo trabajo investigativo hace de la verdad presa del poder. De allí que en este relato se haga evidente que el periodista como actualización del modelo detectivesco, también tiene que padecer las taras que todo aquel que se introduce en las tramoyas del sistema.

Lauren debe regresar a Chicago para tratar de convencer a su jefe de que cambie de idea, y con una promesa que no proviene de su fuero periodístico sino que emerge como un grito humanitario, le dice a Eva con unas pocas líneas que debe irse, que debe batallar todavía para que el ejercicio investigativo puede lograr que la memoria sea contada al público: - Hay que luchar por esto. - *¿Qué quieres decir? ¿No quieren mi historia?* - No, pero la querrán. Por eso tengo que irme.

Al regresar a Estados Unidos, ella vive la impotencia frente al sistema, la frustración es la nota común que queda después de una investigación peligrosa y comprometida con el ansia de que la prensa sirva como imagen de la memoria. La única solución que le ofrece su jefe es que acepte el puesto de corresponsal en el extranjero, por el que tanto había luchado, como si esa compensación laboral fuera un pago por bloquear su trabajo investigativo. Allí la representación que emerge, es la del compromiso público, el abandono de un proyecto personal, por los ideales colectivos que yacen en los principios de la profesión.

- *¿Es un soborno?* - ¡Vamos! *Qué te importa. Harías lo que fuera por este trabajo. Considéralo un regalo.* - No puede ser así George. En Lauren se materializa la impotencia periodística que trata de luchar contra la corriente, que desea vencer, como si cierto idealismo impulsara su trabajo, los vicios del sistema. Derrotar el poder es una de sus quimeras. En un gesto que revela a un exiliado, no desea ser lo que sus superiores esperan que sea. Renunciar, a costa de una carrera exitosa, es un compromiso con una actitud ética férrea. Aunque se vea tentada a dejar todo atrás por un puesto más estable, por un futuro en los grandes medios, por una carrera, por esa profesión que le describía a Eva, Lauren finalmente busca el exilio, para narrar, como si se tratara de una pequeña memoria, lo que el sistema veta.

- Imprime mi historia. - *No podemos hacerlo.* - ¡Es algo que tal vez podría salvar muchas vidas de mujeres en Juárez! - *¡Culpas al TLC!* - ¡No es Tratado de Libre Comercio! ¡Es comercio de esclavos! ¡Es un engaño! - Son acusaciones muy serias, casi criminales. Y este periódico no está listo para sostener algo así. Es un asunto de responsabilidad corporativa. “Los días de investigación se acabaron. Las noticias ya

no lo son. Están tan muertos como la máquina en la que escribía. Los negocios son los que dirigen todo. Y sus noticias con libre comercio... y hay una nueva agenda: globalización y entretenimiento”.

Irónicamente, frente a lo que le dice George, los verdaderos días de investigación de Lauren apenas comienzan, y se trasladan al *Sol de Juárez*, periódico que dirigía Díaz. Tras la misteriosa muerte del antiguo director, ella decide continuar con la labor que venía desarrollando, y se queda para mantener viva la memoria, para hablar por los que ya no pueden, desterrando del olvido a tantos muertos, a esos que el gobierno oculta, que quiere acallar, desaparecer. Tanto así que se presume que el asesinato del único periodista que se interesó por revelar la verdad es un silenciamiento propio del poder. Continuar con el legado, es el gesto con que Lauren contribuye a continuar lo ominosa tarea de su predecesor.

Este es otro rasgo que revela la importancia de la imagen de la memoria, y que se vale del periódico como herramienta y huella diaria del acontecer de Juárez. Seguir imprimiendo historias opera como una bitácora de crímenes para la memoria, y que bien se escriben con la sangre de sus habitantes a la espera de una justicia con la que todo periodista investigador sueña.

8.2 ‘Febrero Escarlata y Crónicas’. Representación del periodista heroico. Imagen de la redención

Una singular metonimia plástica anticipa, desde el título de la obra de Ernesto McCausland: *Febrero escarlata*¹⁴, gran parte de la tonalidad genérica en que está construida su novela. Como bien lo señala Michel Le Guern (1990), el principal rasgo de la metonimia como figura tropológica es el desplazamiento del sentido de una construcción textual de una de sus partes a otra, movimiento posible por contigüidad. En este caso el escarlata, particular tonalidad turbia del color rojo, desde su apertura, no hace solo referencia a la sangre que será un rasgo principal de la historia, sino al trabajo del periodista en lo que se ha denominado Crónica Roja.

Este particular subgénero periodístico opera también como metonimia. Ese interés por narrar historia donde la sangre es quizá el detonante de todo ejercicio informativo, desplaza al color, cualidad de una sustancia, su sentido genuino. En esa misma línea McCausland introduce al lector en una particular representación del periodista que trabaja en la sección judicial, envuelto en crímenes pasionales de un singular rojo escarlata.

Por su parte, la película de Sebastián Cordero titulada *Crónicas*, hace un uso referencial de su nominación. Su título pareciera no querer comprometerse con los pormenores del oficio que desempeña su protagonista, sino poner en evidencia un rasgo quizá universal del trabajo periodístico del que la mayoría de reporteros hacen

¹⁴ Todas las citas entrecomilladas que hay en este capítulo y que no cuentan con su referencia al final, hacen parte de la novela analizada *Febrero escarlata* (2005), de Ernesto McCausland. Asimismo, los diálogos que se utilizan fueron extraídos de la película *Crónicas* (2004) del director Sebastián Cordero.

parte. Sin embargo, en el transcurso del relato, que se conecta fácilmente con el rojo escarlata de McCausland, por la investigación de crímenes teñidos de sangre, se descubre que el género privilegiado para el trabajo informativo de la película es el reportaje. Quizá se trata de sugerir que la vocación del cronista, el encargado de dar forma a un grito de acontecimientos temporalmente, está en el corazón del reportero. Sin quererlo, la idea de la crónica, hermana a ambos periodistas, tanto de la novela como de la película. La sangre es el detonante que impulsa el trabajo, el desarrollo de sus pesquisas, ya que sus propias biografías están cercanas al mundo narrativo. En medio de esto está el espíritu de los dos personajes. Una extraña variación del narrador universal.

Relatos de sangre

Ambas historias tienen como gran escenario el mundo del crimen. *Febrero Escarlata* de McCausland, narra la historia de Capeto Cervantes, un periodista de la sección judicial del periódico *El Notición*, de la ciudad de San Nicolás de los Caños (una barranquilla transfigurada en medio de la ficción literaria, que alude metafóricamente a los desagües, por los que se cuele la sangre de las víctimas). Los hechos tienen como lapso de tiempo el mes de febrero de un indeterminado año a mediados de la década del ochenta. Todos los acontecimientos narrativos giran sobre su trabajo como cronista rojo, y la extraña ola de crímenes pasionales que azota la ciudad. A partir de una veintena de cadáveres femeninos se asiste a una detallada narración de los pormenores, dificultades, triunfos y fracasos de quien sin duda es un narrador más allá de cualquier otra clasificación.

En *Crónicas*, Cordero, presenta a un equipo periodístico de la ciudad de Miami que recorre Latinoamérica en busca de asesinos seriales. La historia transcurre en Ecuador tras la búsqueda de un asesino pedófilo que azota el país. Por casualidad el equipo liderado por Manolo Bonilla, cree toparse con el asesino, conocido como el monstruo de Babahoyo, quien se encuentra detenido por la muerte de un niño en un accidente del que, irónicamente, no es responsable. El periplo del protagonista gira en torno al afán de comprobar que dicho hombre es el asesino serial que buscan las autoridades, sin sospechar que toda su investigación, trabajo y decisiones contribuirán con la funesta liberación del sindicato. Inocente de la muerte que se le imputa, responsable de los terribles crímenes en serie.

Pero ambos relatos no solo se encuentran en este particular mundo del crimen que fácilmente es motivo de interés mediático. Ambos personajes tienen un férreo compromiso con el oficio periodístico, que los lleva a desplegar una particular agenda que no repara en superar obstáculo alguno para alcanzar su cometido, aunque eso les genere rencillas con las autoridades, o ponga en riesgo sus propias vidas. Con diferencias, por supuesto, la vocación narrativa une a los protagonistas y revela una representación del trabajo del periodista que tiene un particular interés por llevar al público, a toda costa, una particular visión de la realidad.

Dicho de otra manera, no los impulsa simplemente el afán informativo, la ley de la noticia o el derecho del público a ser informado. Todo ello es importante, no cabe

duda que Capeto y Manolo quieran que la verdad sea revelada; los dos poseen esa extraña vocación bíblica que reza que “la verdad hará libre al hombre”. Pero ese no es el motor genuino de sus búsquedas y esfuerzos. Ellos quieren que esa verdad llegue al público matizada, modulada por el instinto personal, por el estilo, por la vena narrativa que ambos poseen. Y aunque se empeñen en negarlo, ese esfuerzo tiene como resultado un extraño estado de heroicidad. Se asiste a la esquematización en los relatos de la manera en que el espíritu narrativo, el trabajo de narrar propio de algunos oficiantes, da como resultado una representación del periodista heroico.

Podría argüirse con facilidad que hay una indagación personal de redención de cada uno. Se pone en obra el modo en que luchan contra sus demonios, sin importar qué tan altruista sea esta batalla. Capeto no concibe la vida sin la posibilidad de narrar, siempre con cierto tono literario, con la extraña pretensión de un poeta de la oscuridad, una encarnación de la narrativa maldita, en el mundo de los crímenes escarlatas. Su motor es purgar sus propias frustraciones amorosas, el dolor de ser en el fondo parte de los crímenes que hace públicos diariamente. Manolo, por su parte, a través de sus reportajes para el tendencioso y amarillista programa televisivo *Una hora con la verdad*, siempre está en medio de los más convulsionados acontecimientos. Arriesga su vida a diario involucrándose en escabrosas escenas de las que cualquiera huiría horrorizada.

Al final del relato se descubre que busca tener su propio show. Su búsqueda de la verdad revela su interés por el protagonismo, sin que ello desmienta su esfuerzo por contar historias, y revelar los resortes de los más sórdidos criminales, incluso, a costa de convertirse en cómplice del criminal. Al final de la novela, Capeto se reencuentra con la mujer que rompió su corazón y de quien el lector tiene un perfil ya construido en los capítulos anteriores. En medio de un coctel de licor y alucinógenos, y con arma en mano, le apunta a ella y a su nuevo amante. Está a punto de cometer un crimen pasional, un crimen igual a los que cubrió con su aguda pluma en ese febrero escarlata. Podría encontrar su nombre en el titular del día siguiente. No lo hace.

Manolo, por su parte, con un reportaje que todos tildan de una genuina humanidad, logra que Vinicio Cepeda salga de la cárcel y recupere la libertad que le fue arrebatada injustamente. Le ayuda a probar su única inocencia posible. Sin embargo, debe cargar en su conciencia que con su reportaje deja en libertad al pedófilo que buscan las autoridades, y que su afán de una primicia conlleva un perjuicio social. Nunca revela a la policía local lo que sabe sobre él, es un héroe por liberar a un hombre inocente, pero esa imagen de la redención viene cargada de la ironía de la culpa. Ambos personajes se recuperan, pero no es más que un acto solitario y ególatra que les permite sobrevivir. Animales de la noche abocados salvajemente a narrar mundos de los cuales son parte.

Redenciones privadas

La redención implica alcanzar algo perdido. Etimológicamente proviene de la palabra *'emere'* que literalmente significa compra. Por ello quien se redime compra, adquiere normalmente un alma, quizá pérdida, gana un lugar en el reino de los cielos, un pase para salir del purgatorio. Capeto busca una redención amorosa, quiere comprar otra vez una felicidad que le arrancó una mujer al traicionarlo, desea el derecho volver a amar genuinamente. Su representación se sirve inconscientemente de estudiar día a día los estragos de pobres bastardos iguales a él. No es gratuito que una de las prácticas de este singular escritor sea visitar la cárcel para llevar regalos, encargos, una suerte de compensaciones a muchos de los que en parte pagan condena por su trabajo. Allí los encuentra reconstruyendo sus vidas en una micro sociedad carcelaria donde enseñan, trabajan y se apoyan valiéndose de habilidades particulares.

Quizá así quiere verlos Capeto Cervantes, como hombres que purgan una condena por un crimen pasional, con el consuelo de ser útiles de nuevo, de encontrar un lugar y una razón luego de haber castigado a las mujeres causantes de sus desgracias. El personaje sabe que sus crónicas agudas ayudaron férreamente a las autoridades a poner a esos hombres tras las rejas, y es consciente de cuánto lo odian muchos de ellos, y que quizá algún día eso lo lleve a la tumba. “Un reportero de crónica roja, piensa el personaje, tenía que acostumbrarse a que cuando visitaba la cárcel, no una sino varias palmas de manos brotaban desde la oscuridad de las celdas. Incluso le tenía nombre a aquello. Lo llamaba la danza de las palmas”. En ese gesto turbado, sabe que se encubre una amenaza contra su vida, no le preocupa una muerte prematura, pues esa sería otra forma de redención. Terminar joven en un cementerio no sería un mal destino para alguien que tiene una devoción tan sincera con los muertos.

No se sabe a ciencia cierta qué ha perdido Manolo Bonilla en su vida. El relato no revela por qué el precio de su redención puede traicionar la idea de dejar ver la verdad que en varias ocasiones señala, vanagloriándose de ello, como el motivo de su trabajo. ¿Qué está comprando con el afán heroico de su trabajo? Tal vez mayor poder para revelar la verdad, tal vez mayores posibilidades de amplificar su heroísmo si con ello la justicia, en segunda instancia, tiene nuevos logros, o tal vez solo egolatría. Luego del reportaje que permite que Vinicio Cepeda salga de prisión, se le retiren los cargos y que el pueblo ecuatoriano crea en la providencia del buen samaritano, del extranjero que no es profeta en su tierra, Manolo recibe la noticia que es dueño de su propio programa. Sin dudas invita a su equipo a que lo acompañe, de nuevo con la verdad como bandera periodística.

Sin embargo, la ironía de esta imagen de la redención es clara. Antes de abandonar Ecuador, es abordado en el aeropuerto por transeúntes que lo felicitan, le recalcan que es un héroe por ayudar a dejar a un hombre inocente en libertad. Ascende al avión, como si ese gesto de dejar la tierra lo liberara del juramento que defiende, y no hay gesto alguno que deje ver el remordimiento de permitir que un asesino siga suelto. Compra una redención personal con unos costos dolorosos.

Heroicidad infortunada

Representar la heroicidad del periodista manifiesta, para los posibles públicos, una cara de la labor del profesional, la cual no se circunscribe solo a la deontología basada en la responsabilidad social. Es decir, no es el héroe que pone primero al pueblo desvalido y es incluso capaz de renunciar a sus intereses personales. El héroe de ambos relatos es el arquetipo del fugitivo. Una extraña suerte de Robin Hood en las sociedades tecnológicas que deben delinquir para lograr un bien mayor. El pueblo, los públicos se favorecen, pero en el fondo, los motivos de los protagonistas no son tan altruistas. Manolo, si bien es consciente de que al callar todo lo que sabe sobre Vinicio Cepeda está dejando a un asesino serial libre, hace justicia porque lo libera del único crimen del que no es responsable. Su reportaje, teñido de inmensa humanidad, por lo menos así lo referencian otros personajes, incluido el mismo asesino, pues nunca se ve en pantalla, logra un extraño efecto positivo en los públicos. El alcalde de la prisión se lo dice personalmente a Manolo luego de informarle que han dejado en libertad al asesino: “Su reportaje tiene una humanidad que nunca se ha visto en esta ciudad”. Todos los televidentes creen en el poder de la información para impartir justicia. No importa que los resortes estén oxidados, putrefactos, perversos, siempre será un héroe para los ecuatorianos. Incluso para las autoridades.

Por su parte, Capeto Cervantes es el ejemplo de la pluma que vence al poder. Aunque en ocasiones es acallado, si bien muchas de sus noticias son censuradas, su incesante esfuerzo por narrar los hechos con fidelidad y con las versiones completas, es seguido por los lectores de San Nicolás de los Caños como si se tratara de la palabra sagrada. En él encuentran un oráculo, un salvador, un cínico redentor; todos lo ven como un héroe porque sus crónicas hacen justicia social, esa que las autoridades involucradas en la más corrupta burocracia no podrían distinguir aunque la tuvieran tatuada en la frente.

La estructura clásica del melodrama siempre supone que el pueblo es el destinatario de las acciones del héroe. Su búsqueda presume un equilibrio introducido por algún desorden particular que desata la necesidad de que una figura salga a buscar cómo recomponer y redimir una naturaleza perdida. Capeto Cervantes tiene sus propios molinos de viento; no es gratuito que el apellido que seccionó McCausland para su personaje evoque un claro intertexto con el autor de Don Quijote, Miguel de Cervantes Saavedra. Ello sin mencionar el cambio léxico-semántico del nombre de pila del cronista, que revela los nexos simbólicos con Truman Capote, ese hombre que sabe servir frío el color escarlata de Capeto.

Sin embargo, el personaje no aparece representado en la historia exactamente como el héroe melodramático. Sus motivos profundos no son altruistas, su interés no es recompensar al pueblo, ni servirle de defensor. Aun así, su empeño por enfrentarse a las autoridades y el modo en que éstas lavan sus propios trapos sucios, continuamente trae réditos para el pueblo. Su firmeza por desafiar la autoridad que vilmente encubre crímenes, y de paso desvirtúa su trabajo periodístico, así sea un

gesto ególatra para demostrar su superioridad, indirectamente beneficia a un sentido de justicia previo a todo orden social. En muchos casos, la corrupción de la policía, el mercado de medios que solo busca vencer a la competencia, el poder burocrático que acalla voces inocentes, se convierten en molinos de viento. Pero como se confirma a lo largo del relato, Capeto Cervantes está decidido a morir en el intento en algún lugar del Caño.

En varias ocasiones, Manolo Bonilla es llamado “héroe” en el relato, el pueblo lo aclama y tiene el don de las deidades mediáticas, pues es reconocido donde llega. Todos quieren tocarlo con ese gesto mágico heredado del pasado ancestral que parece sugerir que el contacto con un dios traerá bendiciones. Le piden autógrafos, y se toman fotos con él, a veces lo llaman directamente “héroe”. “¿Qué se siente salvar la vida de un hombre? –Le inquiere una periodista cuando está a punto de tomar el vuelo que lo llevará al exilio– Manolo responde: Eses mi trabajo. Servir a la sociedad”. Su equipo de trabajo, por otra parte, Maritza (la productora) e Iván Suárez (el camarógrafo), se refieren a su heroicidad con un tono sardónico, ponen en tela de juicio las nobles intenciones de Manolo de llegar al fondo de toda investigación. Le reclaman que él desea ser un héroe por encima de cualquier cosa. Y quizá sea cierto, pero de ser así, parece que el personaje no lo tiene completamente claro.

En éste siempre surge avante el espíritu del reportero. Incluso conseguir su propio programa no es garantía de intenciones turbias. De hecho, lapidariamente hace evidente que no busca recompensas: - “Maritza (le dice a su productora) yo no quiero hacer esto para ganar premios de periodismo”. -No (responde ella), tú ahora quieres ser un héroe”. La representación cinematográfica permite que el espectador pueda ver tal héroe sin su máscara, pero ello no implica que el efecto de compensación para los públicos se anule, estos gozan de sus bondades aunque a largo plazo las consecuencias puedan ser nefastas.

Estética de lo siniestro

Si bien los reportajes que realizan Manolo Bonilla y su equipo no caen directamente en el territorio de la crónica roja, y no solo por las pautas del género periodístico, sino por estar destinados a la televisión y no a la prensa, su interés por los asesinatos macabros permite la comunión con dicho subgénero del mundo informativo. Por otro lado, la obra de McCausland, está construida bajo el modelo de la Novela Negra, este particular género literario que tuvo sus grandes picos a finales de la primera mitad del siglo XX bajo la pluma de hombres como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, cuyas narraciones sobre el mundo del hampa utilizaban, varias veces, periodistas como personajes encargados de develar crímenes en las descompuestas urbes modernas.

Capeto Cervantes actualiza los detectives privados motivados por una bucólica necesidad (no admitida por lo general), que tiene lugar al exponer la privilegiada inteligencia para resolver crímenes, superando al torpe brazo de la ley representado por los oficiales policíacos. Como se mencionaba, en ambos relatos se representa al

periodista interesado o incluso con una vocación perversa y enfermiza por los crímenes teñidos de sangre.

En estos trabajos los personajes evidencian una vocación por lo siniestro. Incluso el interés del público por las ediciones de un periódico amarillista como *El Notición*, o los reportajes sensacionalistas del equipo de Manolo Bonilla, revelan el peso de esta estética en los medios. En términos narrativos, es indudable la importancia de la obra de Edgar Allan Poe, maestro de lo macabro, para lograr evidenciar cómo la categoría de lo siniestro está presente y no solo latente, en el interior del arte. Las poéticas que evocan espacios lúgubres de la ciudad, los ambientes nocturnos propios de lugares carentes de vida, y los hombres cotidianos asociados a extraños misterios, permiten penetrar con facilidad en este mundo que en apariencia se aleja de una tradicional estética de lo bello. Sin embargo, es el famoso texto de Freud (1991) dedicado a *Lo siniestro*, el que revela los legítimos alcances de esta categoría que se incrusta no solo en el corazón del mundo estético, sino también en los modos de recepción de la mayoría de públicos, entre ellos, el de las crónicas rojas.

De su análisis, basta rescatar la idea que lo siniestro se opone en apariencia a lo familiar. Lo extraño, lo que no es conocido, lo que viene de afuera afecta notoriamente a todo mortal, conduciéndolo por cierto efecto de hipnosis a explorar ese umbral que violenta su zona de confort. Sin embargo, Freud descubre que es solo en apariencia que puede comprenderse lo siniestro como contrapuesto a lo familiar; su análisis etimológico del término en alemán *unheimlich*, revela que su matriz semántica es la palabra familia (*Heimlich*).

En principio, lo siniestro es lo no familiar; no obstante, con ello se establece un vínculo que permite reconocer que lo siniestro es lo extraño que yace en el fondo de lo conocido. No está simplemente en su exterior, es una anómala base que acompaña las experiencias más íntimas. Su seducción es inevitable, lo siniestro está incrustado en el corazón del mundo cotidiano. De igual modo, Freud estipula que una de las formas de aparición de lo siniestro evoca el automatismo. Siniestro es insuflar vida a lo que carece de ella; de allí su genial análisis del cuento E.T.A. Hoffman: *El hombre de arena*, una extraña variación de la historia de Pinocho de Carlo Collodi.

Así, no es absurdo pensar que la representación de Capeto Cervantes como periodista caiga bajo la categoría de lo siniestro. Su vocación no es otra que la de hacer hablar a los muertos porque está convencido de que no tienen voz. Pero como se ha insinuado, allí no hay un afán de justicia por el desvalido, de hecho si este personaje revela identificación alguna es con los perpetradores de los crímenes, pobres hombres que de diferentes modos han sucumbido a la traición de sus mujeres. Capeto convierte a los cadáveres en autómatas. De allí que la crónica roja que publica con maestría día a día en *El Notición*, cobre una extraña vida artificial, traiga de la tumba a víctimas y victimarios.

Y como si se tratara de un poeta, este personaje de los bajos fondos, sabrá encontrar belleza en el siniestro derramamiento de sangre de los crímenes pasionales. Su

obsesión perpetua es la de un artista. A su fotógrafo de compañía, a quien describe como un extraño hombre de Cromañón con Síndrome de Down, Molongo (nombre cuyo cambio léxico-semántico permite con una supresión o una adición derivar fácilmente en Mongol o Mongólico), le ha enseñado a buscar el ángulo correcto en la foto, a lograr con el encuadre que la expresividad de los contrastes cuente una historia, incluso a que los errores que comete con los deficientes lentes sirvan para hacer emerger la belleza de lo siniestro.

Su redacción, de la cual solo se tiene conocimiento por los hiperbólicos titulares, siempre concibe la noticia judicial como si se tratara de una escena poética de la vida cotidiana. “La jovencita desvió sus ojos hacia el ejemplar de *El Notición*: vio la primera página, con el inmenso titular: *Atroz crimen por celos en el puerto*, y dijo (haciendo referencia al titular original de Capeto, que hubiera sido mejor el que él había propuesto: *Donde manda capitán apuñala marinero*”.

Por otro lado, en *Crónicas*, la dimensión de lo siniestro no aparece teñida de la profundidad estética propia de obras de arte como la novela de Poe, las crónicas rojas de un Felipe González Toledo o las historias de un personaje de ficción como Capeto Cervantes. Podría decirse que lo siniestro está en un estado pulsional, antes de ser elaborado por una consciencia estética. Pero, y quizá por esa falta de elaboración, afecta colectivamente el impulso voraz de los públicos. De allí que sin interés poético evidente, Manolo Bonilla dedique su trabajo periodístico a llevar lo siniestro a la pantalla. Se sabe que ha seguido la pistas de varios asesinos en serie en Colombia, Perú y ahora en Ecuador.

El relato comienza con el cubrimiento del funeral de uno de los cuerpos de un niño encontrado en una de las fosas del “Monstruo de Babahoyo” que buscan las autoridades. Dicho evento desemboca en el absurdo linchamiento de Vinicio Cepeda, sin que nadie siquiera sospeche que ese vendedor ambulante, aparentemente inofensivo, es el criminal que azotaba la región. Manolo, como si estuviese invitado por la sangre, como si respondiera a un llamado instintivo, conduce a su camarógrafo a que grabe todo lo sucedido y capture el sangriento acto de la turba enardecida; todo ello con la idea de conseguir material que se valga de lo siniestro para capturar audiencias potenciales.

Sin embargo, tras su representación en ambos relatos, lo siniestro no puede simplificarse a una puesta en evidencia de elementos oscuros y angustiantes que producen rechazo. Su construcción implica la complejidad del reflejo de los personajes en medio de la representación del periodista heroico. Tanto Capeto como Manolo encuentran en lo siniestro un pedazo de sus propias biografías. El trayecto vital desplegado en el interior del mundo periodístico es un mecanismo para exorcizar parte de los propios demonios, y de un modo singular encontrar allí, en el trabajo periodístico, un acto poético constructivo.

Eugenio Trias (1984), en un hermoso ensayo sobre *Lo bello y lo siniestro*, explica que no hay acto de belleza que no se soporte sobre las bases de lo siniestro. En otras palabras, tras la máscara de lo bello, yace el difícil rostro de lo siniestro. Su relación

es de contigüidad como si ambos términos metonímicamente se desplazaran entre sí. Por eso la representación del periodista heroico no puede ser la de un hombre obsesionado por lo siniestro, sino la del gran constructor que mira lo siniestro a los ojos para angular en medio de ese extraño familiar una dimensión de sentido que hace brotar una luz de belleza. Sin dudas es el caso de Capeto Cervantes. Manolo quizá no alcanza todavía esa dimensión profunda, pero su interés por construir un lado humano en medio del crimen es una posible ruta hacia ese objetivo.

El arte de narrar

La ruta de ambos personajes para desarrollar su labor periodística, lleva por naturaleza el germen narrativo. Sin embargo, no todos los periodistas son narradores. Contar historias tal vez sea en el presente un arte en decadencia, posiblemente siempre ha sido un arte para pocos. Lo interesante es que más allá del afán investigativo, propio de cierto modelo de periodista, que lo emparenta con el investigador privado, con el gran prototipo de Sherlock Holmes, personaje que en varias ocasiones menciona Capeto Cervantes como uno de los hombres que deberían llamar para investigar su futura muerte.

Ambos individuos, Capeto y Manolo, tienen ese denominado olfato del detective. Incluso Manolo, convencido de que Vinicio Cepeda es el “Monstruo de Babahoyo”, le dice a sus compañeros que puede oler al criminal en el interior del hombre. Vinicio le huele igual a otro asesino en serie que antes habían entrevistado en Perú. Capeto, por su parte, no solo sigue el modelo inferencial que de las pistas que permite hacer interesantes aseveraciones para encontrar un delincuente, develar un misterio o resolver un crimen, sino que se adelanta a los torpes métodos policivos y encuentra vinculaciones propias del ojo avezado del gran detective.

Pero como se decía, más allá de ello, los dos sienten fervor por el placer de narrar. Inclusive Capeto en varias ocasiones menciona que no es un detective, ni sueña con ser una de esos periodistas que creen ser grandes investigadores. Por eso lo suyo son los crímenes pasionales. “Tenía muy claro que como reportero era más un perro de presa que se dejaba guiar por el olfato sin medir las consecuencias, y no un metódico reportero investigativo como esos que habían empezado a surgir por doquier en el mundo”.

Así, en medio del convulsionado febrero, pareciera que dichos actos violentos revelan un crimen mayor, propio de una sociedad en descomposición, hipótesis que sus amigos de farra, e incluso académicos de la región sostenían como cierta y estudiaban con detenimiento. A Capeto realmente lo animaba el placer de teclear en su vieja máquina de escribir, como si fuese poseído por una musa, la crónica roja con toda la potencia poética de una estética que se nutre de los detalles siniestros. Sus análisis de cómo debe presentarse un titular para evocar un relato y su interés por que la fotografía cree una atmósfera narrativa sustentaban su pasión como escritor.

No es difícil pensar en la Teoría del Nuevo Periodismo que impulsó Tom Wolfe y sus contemporáneos. Sin embargo, Capeto no se vale, aparentemente, de las técnicas de la novela para narrar, ni tampoco quiere utilizar cuanto artificio literario haya para su escritura. Pero su oficio de escritor ha logrado un público tan ávido que en varias ocasiones personajes que entrevista o se topa en el camino, le aseguran que lo leen a diario y siguen sus crónicas como episodios de una gran novela. Wolfe recordaba que cuando el nuevo periodismo comenzaba, todos sus militantes hacían periodismo como un puente para convertirse en narradores. Publicar una novela y gozar del estatus de literato era su meta. Claro, la gran revolución que impulsaron, convirtió al periodismo en un género del nivel propio de la literatura, incluso haciendo tambalear su reinado.

Capeto realmente parece poco alentado por la fama del novelista. Incluso cuando uno de sus amigos le dice, tras ser despedido del periódico, que escriba una novela, se burla de tal disparate para sus adentros. "...Marquinho lo instó a que aprovechara el dinero de la liquidación y el tiempo disponible (Capeto fue despedido por un corto lapso del tiempo del periódico) para que escribiera la novela que le debía a la humanidad, idea que a Capeto no le sonó para nada porque estaba convencido de que carecía de la paciencia para novelista y que lo único que sabía hacer era practicarle diarias autopsias al alma de la ciudad".

Basta pensar también que la vocación narrativa está presente cuando McCausland nombra a su personaje, como se mencionó, planteando un intertexto con Truman Capote. De hecho, en medio de la historia se narra cómo los académicos de San Nicolás de los Caños se burlan de las ínfulas de escritor, de un cronista de mala calaña como el personaje, haciendo alusión expresa a su relación con el famoso escritor americano. "Hay un par de profesores de la Universidad que suelen decirle a los estudiantes que yo me invento las crónicas y hasta me apodan con desdén, Capeto Capote, dijo Capeto haciéndose el afligido... el otro día un necio que se les daba de intelectual me mandó una carta en la cual preguntaba: ¿por qué será que Capeto Cervantes siempre está en la mitad de las historias?".

No obstante, narrar es una pulsión tan fuerte que en los días de desempleo, en medio del prostíbulo que visitaba como guarida para estar en contacto con el bajo mundo, extraña no poder estar frente a su máquina liberando sus demonios palabra tras palabras, haciendo de la narrativa escarlata una oda a lo siniestro. "Se vio a sí mismo desolado, lejos de la Brother, lejos de sus cadáveres y de su sangre, de sus puñaladas y de sus balas asesinas, aun de los baños de gasolina, lejos de su propia vida". Casi como respirar, cuando se entera de nuevos asesinatos, elabora mentalmente cómo presentar el acontecimiento, sus giros dramáticos, el desenlace. Lamenta no poder hacerlo. Se tortura lejos del acto narrativo, lejos del periódico que le permite purgar su propia condena sentimental.

Del afán narrativo de Manolo se tienen pocas pistas. El director Sebastián Cordero, desde el título de su obra promete esa vinculación. Parte de ello se cumple al saberse que el grupo de trabajo del reportero solo busca situaciones que potencialmente puedan convertirse en un reportaje por que lleven tras de sí la

historia de un personaje macabro. Quizá su estética se reduzca a la del sensacionalismo, pero sus pesquisas se concentran en los personajes como si se quisiera narrar, con algún torcido giro de los clásicos melodramas, una buena historia. Ello lo confirma el reportaje que revela el lado humano de un hombre acusado en falso, un vendedor ambulante víctima de un acto irracional. Y es que al narrar una versión de lo acontecido a este hombre encarcelado por el único crimen que no cometió, deja emerger la belleza contigua a su siniestro comportamiento.

Espacios luctuosos

Estructuralmente, los relatos introducen a los dos reporteros en un sistema de relaciones propias del mundo del periodismo, representado en general por la mayoría de historias tanto literarias como cinematográficas. Ambos tienen relación directa con sus respectivos jefes, y dicha relación es tensa tanto desde el desempeño cotidiano como desde los enfoques ideológicos. La editora Milagros, jefe de Capeto, es la esposa de uno de los dueños de *El Notición*. Si bien su criterio es amplio y valora las capacidades del protagonista, quizá el mejor redactor del medio, ofrece resistencia a gran parte de sus ímpetus tanto narrativos como políticos. Le recuerda que un periódico sensacionalista no es espacio para artistas y que no puede emprender campañas titánicas contra otros poderes, en su mayoría de la burocracia del estado, puesto que seguramente están perdidas de antemano.

Por otro lado, la periodista de judiciales de *La Verdad*, periódico sensacionalista de la competencia, Ledys Beltrán, todo el tiempo sirve de contrapunto a Capeto. Aunque por momentos pareciera reconocerle como único mérito el valerse de sus atributos femeninos para hacerse dueña de la información, sabe que sus instintos son valiosos, y el desafortunado enfrentamiento laboral hace de su afán periodístico un reto cotidiano. En muchas ocasiones, destapar la verdad de un hecho pasa a un segundo plano, y gana terreno el vencer a su contrincante en el adecuado enfoque del misterio sobre un nuevo asesinato o en la “chiva” noticiosa que el otro no pudo ni siquiera oler.

En *Crónicas*, el jefe directo de Manolo Bonilla es Víctor Hugo Puente. Si bien en pantalla solo se les ve sosteniendo un diálogo telefónico sobre el trabajo de investigación que Manolo mantiene en secreto por miedo a que su jefe se adueñe de la primicia informativa, la relación entre los dos es tensa. Manolo no comparte el tono excesivamente sensacionalista del programa que dirige y presenta su jefe, quien por su parte, tiene recelo de Manolo, lo cual le confiesa la productora, esposa de Puente, porque él está en la acción real, en la escena donde ocurren los acontecimientos. Envidia que él es el héroe de la noticia.

La vinculación con la productora es similar a la de Capeto con la editora del periódico. Maritza admira el trabajo de Manolo, pero le recuerda que parte de éste se lo debe a ella. Todo el tiempo sirve de consciencia para los impulsos del protagonista, y sirve de principio de realidad recordándole los peligros de la investigación, cómo la policía puede llevarlos a la cárcel y la responsabilidad social que implica ocultar a las autoridades las sospechas de que el reo que entrevistan es

el “Monstruo de Babahoyo”. En los dos relatos, las figuras de autoridad encarnadas en lo femenino despiertan el eros de los protagonistas.

Capeto, durante toda la novela, describe sus impulsos sexuales por Milagros y revela un interés sentimental por ella que no se reduce a la carne. Manolo se acuesta con Maritza y amplifica una extraña tensión laboral, quizás resultado de la frustración de un amor imposible. Estos personajes encuentran en estas estructuras las tradicionales funciones actanciales de apoyo para superar obstáculos y de resistencia a sus búsquedas narrativas. Las autoridades aparecen como opositores férreos que deben ser vencidos, quizá más allá de lo obtuso de sus procedimientos o lo genuino de sus intenciones, por el reto que implica la inteligencia periodística que ambos representan. Los personajes cercanos sirven para que sus búsquedas se desplieguen y superen múltiples dificultades.

Los espacios de los relatos permiten la incursión en un extraño bajo mundo donde en la mayoría de los casos tienen lugar hechos violentos. Como si se tratara de las propias ruinas de la belleza humana, los lugares que visitan los protagonistas permiten ese trabajo propio de lo siniestro que encuentra lo familiar en lo extraño. Tanto cementerios, como cárceles, burdeles, barrios marginales y calles de mala muerte sirven de territorio para el trabajo narrativo.

Si bien como le ocurre a Capeto, algunos crímenes ocurren en barrios de personas adineradas, y muchos de los involucrados son personas de la alta sociedad, su lugar natural de hábitat es el prostíbulo y sus alrededores. Su vida transcurre más cerca de esta extraña lógica urbana que de cualquier espacio propio de las rancias aristocracias de San Nicolás de los Caños.

Una de las más fabulosas escenas de *Febrero Escarlata* presenta a un Capeto recorriendo las tumbas del cementerio y describiendo poéticamente a los cadáveres que allí yacen como si fueran las metáforas de una gran ópera cósmica. Esos espacios liminares, esos umbrales en los que la vida tiene otro tono y el flujo de la sangre ya no está presente, le permiten sentirse un habitante de otra parte, como si su vida necesitara sentir el abismo, la tibia mano de la parca para cobrar algún sentido.

Manolo, por su parte, luego de excavar una tumba para verificar información que le dio Vinicio Cepeda sobre los crímenes, y atribuyendo que no eran de su autoría, no solo está en presencia de un lúgubre espacio teñido por la noche y la lluvia, sino que eso detona su propia desazón personal. Su vida vacía se revela, esa que no posee norte definido más allá del refugio que ofrece el trabajo periodístico. Y por ello la vocación de su profesión es al parecer una evasión o quizá el modo de alcanzar una heroicidad que le permita la aprobación de otros, adueñarse de una biografía pública envidiada por cualquier cristiano. Solo en ese momento se tiene noticia de una extraña humanidad perdida del personaje, allí se une la dimensión laboral con un vacío existencial.

Entregarse sin reparos, incluso más allá de la ley misma, determina ese esfuerzo por la redención de una historia vital desdibujada, vacía, opaca, gris. De allí que sea fácil colegir que las vidas personales de Capeto y Manolo son el detrito de su trabajo periodístico. No al revés. Lo que sobra, lo que se puede desechar es la vida fuera de la redacción, el amor incompleto, las frustraciones familiares. Jamás la crónica roja, jamás el reportaje. Allí está representada la vida. Allí yace esa esperanza que se afirma como imagen de la redención.

Así, en medio de dos retratos que tienen como escenarios ciudades latinoamericanas, ficticias o no, eso poco importa, se configura la representación del periodista heroico. Un particular tipo de periodista que tergiversa la figura del héroe a su conveniencia para, indirectamente, salvar al desvalido, al indefenso, al pueblo sin paladines. Para ello narrar es la mejor arma, narrar en búsqueda inconsciente de una humanidad perdida como la de Manolo o narrar como ejercicio estético para hacer de la muerte un nuevo hogar como el de Capeto.

La fama, anhelada o padecida, está ahí para los dos héroes. Sus vidas, seguramente cuestionables desde alguna moral puritana, surgen dibujadas bajo méritos propios. Sus motivaciones más profundas aparecen en escena como el coro oculto de una gran tragedia. La imagen de la redención se materializa a lo largo de estos relatos que saben que la sangre divide la vida de la muerte. Leer en ella, como si se tratase de una cábala, como si fuera un mapa líquido del mundo de lo siniestro, es una vocación irrenunciable. El futuro, con seguridad, será el del eterno retorno de las crónicas escarlatas.

8.3. 'Los laberintos del espejo y Shattered glass'. Representación del periodista falsificador. Imagen de la mentira

Es posible que una de las imágenes que más ha calado en las representaciones colectivas de las sociedades de la información sea la del compromiso ineludible del periodista con la búsqueda de la verdad. Como si en realidad se tratara del santo grial del mundo noticioso, un oficiante de esta particular liturgia puede permitirse cualquier cosa, menos faltar a la verdad. Su vida está dedicada a protegerla, a hacerla pública, a salvaguardarla de cualquier impropiedad, certificar que sea difundida, como si en el fondo se creyese que ésta será la garantía de un hombre libre.

En dicho gesto, el periodismo (por lo menos en sus postulaciones, en su filosofía, quizá más en un asunto de academia que del día a día), sostiene que el trabajo de los reporteros es certificar el funcionamiento de una sociedad justa, equilibrada, y evitar los abusos de poder, el triunfo de los intereses privados, los desequilibrios sociales. Esa tarea es solo posible al hacer pública la verdad, una verdad que siempre debe escribirse en letras mayúsculas.

En medio de esta declaración de principios y este credo profesional, yace al mismo tiempo una prohibición, un pecado atávico, un desvío imperdonable para el periodista: no puede mentir. La mentira como parte de su trabajo informativo y de

su ejercicio de hacer público todo tipo de material de interés social, está vedada. Con seguridad es poco lo que los periodistas aseveren de la mentira, más allá de atacar con desprecio a tan mórbido fenómeno humano. Las deontologías periodísticas también destinarán pequeños lugares de repudio a esta deplorable práctica, y las más duras acusaciones y castigos para quienes incurran en ella.

Sin embargo, y pese a todas las advertencias, la mentira está presente en el mundo de los medios. De uno u otro modo, las constantes correcciones y rectificaciones que aparecen en la prensa sirven de indicios ante la presencia maligna de la mentira. Como si fuera inevitable, como si su perverso encanto sedujera a las mentes débiles, está allí para tentar con sus gracias. Casi podría decirse que el periodismo, como forma del lenguaje, necesita de la mentira para subsistir, y no siempre repudiándola, en muchas ocasiones como si fuera la base primordial de su lógica de trabajo.

De esta manera, el personaje principal de la novela *Los laberintos del espejo*¹⁵ -el editor de un diario cuya reputación no es solo dudosa sino que es conocida por su continua tergiversación de la verdad-, y el protagonista de la película *Shattered glass* -un joven que no alcanza los veinticinco años y que escribe falsos reportajes para una de las más prestigiosas y tradicionales revistas norteamericanas-, ponen en obra el uso de la mentira como base del periodismo.

Así, tras la imagen de la mentira como mecanismo de producción informativa, el resultado es una representación del periodista como falsificador, y ello precisamente porque toda imitación tiene como objeto un simulacro de autenticidad. La mentira como recurso no deja ver su artificio, por el contrario, su ropaje revela el arte del engaño. El falsificador aspira a la gloria de lo auténtico, los réditos por una verdad que no le pertenece. De allí que ambos personajes logren, a veces con el consentimiento forzado de sus compañeros o del mismo medio, hacer de sus falsificaciones verdaderas joyas de la trampa, al punto de que se acercan a inaugurar otra faceta de la verdad.

Umberto Eco, en su famoso *Tratado de semiótica general* (2000), define la ciencia de los signos como una teoría de la mentira, como si quisiese mostrar que todo trabajo que tenga como base el lenguaje, el periodismo por ejemplo, siempre opera sobre simulaciones; con materiales que remiten a dimensiones de la realidad que están ausentes, la semiótica no puede sino concebirse como el territorio del mentir. Si los signos, dice Eco, siempre remiten a otra dimensión que está ausente, incluso alguna inexistente o imaginaria, la semiótica estudia materiales que tiene la mentira como naturaleza profunda.

Tan demoledora es esta idea que no queda más opción que reconocer que el compromiso del periodista con la verdad es una utopía. Su trabajo a través de las palabras, esos signos escurridizos, están ya viciados desde el principio por el sino

¹⁵ Todas las citas entrecomilladas que hay en este capítulo y que no cuentan con su referencia al final, hacen parte de la novela analizada *Los laberintos del espejo* (2010), de Alfonso S. Palomares. Asimismo, los diálogos que se utilizan fueron extraídos de la película *Shattered Glass* (2003) del director Billy Ray.

trágico de la mentira. Las noticias, a fin de cuentas, solo pueden simular la verdad como efecto dilatado de los signos. Algunos periodistas, inescrupulosos moralmente pero hábiles en el terreno semiótico, como los personajes de la novela y de la película, no tienen miedo a mentir. A fin de cuentas, toda realidad es simulada, quizá una falsificación.

Una radiografía de la mentira

Desde la primera ojeada al título de esta novela, se sugiere una versión distinta a la que los medios han contado sobre qué es el periodismo. Para Alfonso S. Palomares, el autor, esta novela es una precisa radiografía de la mentira que sustenta la información; una fotografía única que busca en la profesión del que informa, su punto débil, su mayor tentación, su mordisco a la manzana, su mayor flaqueza: acceder a mentir para informar.

En el comienzo del relato, Palomares invita al lector a la fiesta que conmemora los quince años del periódico más escandaloso de Madrid: *El Espejo*, que a la edad de la adolescencia, bien se le podría comparar con una muchachita rebelde que hace lo que quiere sin importarle con quién arrase a su paso. Bajo la dirección del reconocido y temido Pascual V. Rosales, *El Espejo* se ha consolidado como un periódico con aires de escándalo y amarillismo que se maquilla y se hace pasar por un medio serio.

Rosales es un singular personaje que ajusta las noticias a su gusto, a su conveniencia y con el ánimo de vender; condiciona todo a la justa medida con noticias que sin haber visto la luz de la prensa ya tienen un rumbo, son elásticas y se sujetan a cualquier cambio que ocurra durante la jornada, sin derecho a que su autor proteste por faltas morales de cualquier tipo. El director de uno de los periódicos más influyentes del país, es el encargado de convertir todo en espectáculo, de ofrecerle a los recién graduados periodistas, la fama y el éxito propia de su personalidad y que se refleja en su periódico, en su obra maestra, donde actrices, senadores, y hasta presidentes sueñan con figurar sin caer en las tramposas proposiciones de Pascual, quien hace uso de la presión y el linchamiento moral de las personas para alcanzar sus objetivos.

Ese es *El Espejo*, un nombre muy común entre muchos periódicos del mundo que buscan justificarse y alabarse con este título, con un nombre que parece hacer un juramento a la verdad, como si literalmente pusiera un espejo frente a cada hecho y lo reflejaran en palabras. Investigados, corruptos, criminales y farsantes, todos tienen un lugar en los centímetros del diario, ya sea en una columna crítica o una noticia que bien podría pasar por una fábula errada, la última locura de su editor.

“El éxito y la fama como promesas del futuro equivalen a los paraísos que ofrecen las grandes religiones que llevan siglos cobrando diezmos sobre cielos prometidos”, y Pascual es como ese dios pagano que con su furia informativa y su sed de poder define la agenda política, social y cultural del país a su antojo. En medio de un ambiente donde sus intereses y obsesiones son lo principal, trabajan jóvenes

promesas del periodismo, que a pesar de no estar de acuerdo con el manejo del diario, han decidido quedarse allí para “probar” y aprovechar el prestigio (de doble filo) que acarrea trabajar en el reconocido medio.

En una celebración majestuosa, donde asisten las personalidades destacadas de la ciudad, se lleva a cabo el cumpleaños del periódico, y sus altos mandos colman el aire de explicaciones aparentemente académicas e intelectuales de por qué el medio se llama así. Entre ellos se encuentra Rubén Sicilia, el subdirector, a quien Palomares describe como el “fontanero de los sucios desagües del periódico”, el líder fiel del grupo de halagadores de Pascual, quien sostiene orgulloso que su director, “más que un periodista es por sí mismo el periodismo que se mueve permanentemente en búsqueda de fronteras”.

Un guión minuciosamente planificado contiene cada punto a ejecutarse en el evento, desde la bienvenida de los invitados hasta las palabras exactas del esperado discurso que daría Pascual a sus lectores y colegas, aunque más de uno asista realmente por miedo a ser objeto de su peligrosa pluma. Se trata de una mezcla entre amor, odio y admiración por ese hombre que se ha ganado el respeto de los ciudadanos, aunque haya sido con un método perverso donde lo cotidiano es convivir con la mentira a sabiendas de que nadie revelará la verdad.

En la fiesta, aparece la imagen del halagado director reflejado en un espejo, el escenario emula un circo donde todos están ubicados en semicírculo y rodeados de un cúmulo notable de cristales. Kamar, una hermosa joven venezolana que trabajaba esa noche como mesera, al igual que los más de 300 asistentes, fue testigo de los bochornosos episodios que se presentaron en la celebración del cumpleaños. El peor acto fue el liderado por David Talmati, un libio que se abrió paso en su carrera como periodista mientras alimentaba su odio contra Pascual. Se hospedaba en seguida del hotel, en la suite más cara y lujosa. Esa noche, su único fin era arruinar el momento de su principal enemigo y por eso contrató expertos en computación y comunicaciones para desarrollar su plan.

Cuando el dueño de *El Espejo* iba a soplar las velas de la torta gigante que había en la tarima, la pantalla en la que se proyectaban imágenes del periódico se encendió, aunque esta vez no para dar cuenta de las grandes notas que se habían publicado allí y que habían hecho historia, sino para proyectar la imagen de David, quien apareció para decir: “Pascual V., te felicito por envenenar a nuestra sociedad durante quince años con un periodismo tóxico, donde la manipulación y la calumnia son la regla. Ilustre fabricante de la mentira, molinero de odios”.

En seguida los organizadores del evento se lanzaron a desconectar la pantalla, con tanta fuerza que cayó al suelo, mientras David lanzaba su última frase en medio de un grito alegre: “tu éxito es el resplandor del estiércol”. Más tarde, en el periódico, en medio del asombro, las dudas y discusiones, se llegó a la conclusión que la crónica prevista sobre el cumpleaños que se publicaría al día siguiente, se cancelaba hasta saber qué hacer con los incidentes ocurridos aquella noche.

Lo único claro era que las personas se deleitarían leyendo las fabulosas e inesperadas ocurrencias de Pascual en su fiesta, en la que según lo ordenado, se dijo que todo fue planificado con detalle, y por eso la idea de que pareciera un desastre, para demostrar que nada había de mentiroso en la razón de ser de *El Espejo*. Antes de saber cómo lo harían, Pascual tranquilizó a sus empleados recordándoles que “las cosas no son como son, son como se perciben, y ya sabes que se perciben como se cuentan. La clave está en cómo lo contemos”.

Y así se contó la noticia de los quince años del periódico, como un *happening* majestuoso, esa manifestación artística que surgió en la década del 50 en la que se hacía una provocación a los espectadores para que participaran o se sintieran parte del evento, de la sorpresa. Los desastres que ocurrieron en la celebración eran una prueba más del espíritu abierto y liberal del periódico, y la crónica publicada estaba narrada con tal sentimiento que iba más allá de la veracidad de la información para entrar en territorios más profundos: en los de la emoción.

Es evidente entonces la facilidad con que una mentira, estructurada o no, se adhiere magnéticamente a lo real y se camufla sutilmente para entrar a formar parte de los contenidos, conceptos, imágenes e incluso reflejos de la sociedad. Aquí, emerge nuevamente la idea que plantea Eco (2000) al referirse a los signos como “cualquier cosa que pueda considerarse un sustituto significativo de cualquier otra cosa”, en este caso, el *happening* es utilizado por los periodistas para hacer referencia a ese acontecimiento insuperable y hasta artístico que nunca sucedió, pero que ellos se encargaron de recrear en la memoria de las personas como un verdadero espectáculo y una verdadera celebración.

El *happening* fue la coartada literaria que necesitaban para reafirmarse como los mayores impostores de Madrid. Una muestra quizás de que la línea entre información y espectáculo está cada vez más difusa, pues las noticias que normalmente atraen a la audiencia son aquellas que contienen algo de espectáculo, y eso es realmente lo que la “atrae y fideliza”. En esta lógica de periodismo sensacionalista, lo que más vale es la capacidad que tenga el profesional para resaltar las noticias por su lado más picante e inquietante, eso, en este caso, era lo que buscaba Pascual en sus empleados, a quienes después de largas pruebas, podría llegar a considerar como buenos periodistas. Y en esta medida, es necesario conocer el imaginario de esos lectores para saber qué genera en ellos el escándalo, qué se les debe ofrecer para captar su atención. “el periodismo, para que sea interesante, tiene que tener una buena carga de espectáculo”.

“Si la vida es un show y los media son un palco, los creadores del espectáculo corren el riesgo de convertirse en los bufones de la corte” (Pena de Oliveira, 2006, p. 34); y una de sus primeras consecuencias es que se cree un estereotipo de formatos que terminan encaminando la información a un espacio que solo entretiene y mantiene un indicador de audiencia deseada: “los estereotipos producen estereotipos en un ciclo interminable” (Pena de Oliveira, 2006, p.103). Además del problema de la oferta de noticias y su forma de circulación como mercancía, la información también se ve envuelta en la paradoja de la *espectacularización*. Esta es, como se le

acuña, “la sociedad del info-entretenimiento”, en la que los temas escandalosos son los que más venden, y las tragedias sociales terminan narrándose como si se tratara de una película de acción.

El info-entretenimiento intenta contextualizar recurriendo a los conocimientos cotidianos, es decir, a palabras, frases, símbolos e imágenes que se relacionan con la concepción de la realidad que tiene el público, como afirma Gallo (2007), “consumimos un medio porque nos sentimos relativamente identificados en cuanto a los gustos según nuestro imaginario social, que vamos generando durante nuestras vidas. Como clientes, el medio nos ofrece un producto con base a nuestras exigencias”. Y allí están los encargados de proyectar esa imagen a la sociedad, esperando en la interminable fila que conduce hacia el exaltamiento público, con ansias de recibir un saludo del editor para sentirse parte del círculo social, o mejor aún: del circo social. Así como líderes políticos, reporteros y grandes influencias de la audiencia asistieron esa noche al cumpleaños de *El Espejo*.

Antes, lo que brindaba su razón de ser era el acontecimiento, mientras que ahora muchas veces lo principal no es el qué, sino el quién, y hay sujetos que son noticia independientemente de lo que hagan. Así, aparecen figuras que se van personificando en cualquier hecho: el héroe, el villano, el corrupto, el desamparado; que surgen como protagonistas de las noticias que las personas quieren consumir, noticias tituladas según sus deseos. Tales clichés que suelen usarse en la redacción, locución y presentación de noticias, en lugar de develar el lado humano de los periodistas, exponen su poca creatividad ante la producción de la noticia, por lo que se ven obligados a recurrir a este tipo de exageraciones.

Así, en *El Espejo* como metáfora del periodismo, al que se le exige reflejar los hechos con veracidad, la mentira es la preferida, la consentida, la intocable, la patrona, la dirigente de ese barco con un único destino: el poder como lema incansable de su capitán, quien obsesionado por conseguirlo a como de lugar, manipula con sus malabarismos verbales y convierte la veracidad y la objetividad de las noticias en algo tan firme como una gelatina; y son precisamente esos esquemas informativos los que definen el periódico, la letra y tamaño de sus titulares, la ubicación de las columnas y las exclusivas, hasta el tono de los chismes actuales y vulgares que flotan en cada esquina del papel.

Este pintoresco y malicioso personaje pretende hacer creer (y lo logra) que ellos son los encargados de proyectar lo real tal y como sucede (o como ellos dicen que sucede) para provocar el cambio necesario de una sociedad que debe regenerarse, y se miente a sí mismo diciendo que su periódico se declara “en contra de la distorsión informativa”, a eso que él cínicamente describe como la manipulación que no admite, un rechazo que le llega desde la piel.

Sus periodistas pueden inventar todo lo que quieran, sin poner límites a su imaginación, solo deben cuidarse de que todo parezca verosímil, en resumen, que nadie pueda sospechar que es falso y no tengan cómo probarlo: “lo verosímil es una hábil coartada para contar hechos que no sucedieron, pero que se narran como si

hubieran sucedido”, y esta justificación es la que usan periodistas y directores sin escrúpulos para alcanzar el prestigio, el éxito y el dinero esperados, aunque por medios reprochables y hasta delictivos.

Vale la pena recalcar el papel que desempeña la mentira como base de la semiótica (según Eco), pues el problema de los signos no es que representen algo real o ficticio, sino su coherencia para dar forma a un significado. Dice el autor: “Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad; en realidad, no puede usarse para decir nada”. En esa medida, quizás la gran ventaja del periódico frente a su competencia, es que se valía de cualquier información para darle un significado especial y dotarla de sentido, así las personas la tendrían como referencia independiente de si era cierto o no.

Cuando las personas conversaban sobre la situación de *El Espejo*, surgía siempre el mismo interrogante: ¿realmente era el reflejo de la realidad? ¿Contaban las cosas como eran? Y el consenso también era igual: ¡no! Ese por lo menos no era el caso del periódico, aunque reconocían el talento de su director para atraer lectores.

A lo largo de la novela se evidencia el papel que desempeñaron los espejos en la historia de la humanidad y su importancia en lo que los hombres han entendido como cierto, como hallazgo, como invento, como avance en su evolución hacia un mundo mejor o tan solo como prueba de que fueron, son y siguen siendo de carne y hueso, tan reales como esa imagen que de ellos han visto reflejada durante años y que conforma una huella indeleble en su paso por la historia.

El enemigo de al lado

A pesar de su reconocimiento y ese sentido imponente con el que lograba sus objetivos, Pascual también tenía su piedra en el zapato, un obstáculo con el que siempre se encontraba y que le impedía estar del todo satisfecho: su enemigo David Talmati, el editor de la revista *La fiebre del arte*, la cual fundó en honor a su bisabuelo y a las fantásticas historias que le contaba y le hacían viajar simbólicamente con sus palabras. Ese personaje a quien de niño le encantaba escuchar los relatos del viejo sobre el mundo, su mundo, ese que iba conociendo a través de los ojos de su mayor héroe, fue quien le mostró su vida como referencia de un pasado que lo acompañaría a lo largo de su futuro.

La persona que se encargaba de hacerle la vida imposible al editor del periódico era ese mismo pequeño que soñaba con espejos y veía que en ellos se multiplicaba todo, que pensaba que reflejaban exactamente lo que tenían delante, pero cuando creció y encontró en su camino personas tan detestables como Pascual, descubrió que también hay espejos que deforman la realidad y de distintas formas: los hay por su afán de falsificarla y reflejar algo divertido, grotesco o cómico que relaten una vida como un escenario teatral; o los que falsifican para engañar y sacar provecho (esos en los que su adverso era experto), esos espejos que distorsionan la realidad negando que lo hacen, y que pasan sus proyecciones como verdaderas con un

método calculado, mostrando solo sus partes y cambiándolas para obtener resultados monstruosos.

Es el mismo cristal transparente que permite ver cada movimiento de la pluma deslizándose sobre el papel, contando, seduciendo, intrigando, inquietando, informando, reflejando, mostrando cada pliegue de ese laberinto que se traza mientras se lee una noticia, mientras se conoce el espectáculo, ese escenario al que hay que sacarle el máximo provecho. Pero tras la fuerte carga retórica que acompaña sus innumerables connotaciones, se esconde lo delicado del asunto, cuando un medio de circulación tan importante como la prensa, termina siendo una burla de sus propias intenciones.

En el texto, la copia y reproducción de un periódico son las múltiples caras de ese laberinto que a medida que es transmitido ofrece una experiencia distinta a su visitante, y eso mismo es lo que sucede con los lectores del diario. Así lo demuestra Pascual al decir que su periódico seguirá siendo el ‘big bang’ del nuevo periodismo de investigación; aquel inescrupuloso que se cree el redentor de la profesión y solo le interesa acumular lectores y poder, es el mismo que no le importa “retorcerle el cuello la verdad, a la realidad, y falsificar los hechos en función de sus objetivos”.

Por otro lado, además de dirigir la revista de arte, David también se dedicó a publicar ediciones del Corán, lo cual le dotó de un reconocimiento especial entre los religiosos y editores, dada la calidad de sus publicaciones, pero además se ganó un espacio en *El Espejo*, donde Pascual lo acusó de ser cómplice de los islamitas. Y lo hizo no una sino varias veces, porque en eso también se basaba su estrategia, en repetir un dato de distintas formas una y otra vez hasta que entre a formar parte de las difusas verdades que configuran la opinión pública. Pascual tenía la diabólica habilidad de convertir todo acontecimiento que le interesaba en un banquete informativo de escándalos morbosos y sensacionalistas, y eso para él era “el plato principal en los días vacíos de noticias”.

Mientras el odio de estos personajes crecía, Kamar, la camarera que Talmati conoció en el cumpleaños de *El Espejo*, estableció una intensa amistad con él. Ella con 22, y él con 55 años, se estaban enamorando sin saberlo, aunque su amor nunca llegaría más allá de una buena relación de trabajo. David y su amigo Bashir, vieron en la joven estudiante de periodismo una valiosa figura para tener en cuenta en su próximo proyecto, una de las grandes pasiones de estos periodistas: el teatro.

El próximo proyecto de Talmati fue la obra *Romeo y Julieta en Jerusalén*, el cual haría en asoció con su amigo Bashir y al que invitó a participar a Kamar como asistente de dirección. Entre tanto, Pascual se encontraba estructurando su periódico de pies a cabeza, delegando nuevos cargos, eliminando otros y reubicando a sus más fieles seguidores en los puestos más importantes.

El primer anuncio que hizo en su reestructurado equipo de trabajo, por supuesto, involucraba a Talmati, a quien quería ver en las ruinas después de haberle gritado delante de todos en su celebración que su éxito era el resplandor del estiércol. Por

eso cada que tuviera la oportunidad, como en esta ocasión, haría hasta lo imposible por hundirlo. Pascual escribió que Talmati estaba montando en Madrid un *Romeo y Julieta* con israelíes y palestinos, y que se trataba de otra de sus provocaciones obscenas y de mal gusto para enfrentar a las culturas. Sin embargo, Talmati presentó su proyecto como una alternativa para que los pueblos palestino e israelí se encontraran de una forma distinta a la del ejército; de una manera modesta, él quería contribuir al fin de los enfrentamientos que durante años habían azotado a estos pueblos. Tenía en mente una apuesta por la paz y el arte.

La primera crónica sobre la obra no tardó en aparecer en *El Espejo*, en la que sus testimonios la calificaban como la banalización de un conflicto sin resolver. Hizo falta la colaboración de psicólogos con sus terapias, y psiquiatras con sus pastillas, para calmar el temor y la tensión que se generó entre el equipo de trabajo a causa de las infames notas que continuamente comenzaron a llenar las páginas del periódico. De esta forma, la obra había dejado de ser una presentación más y ahora encarnaba la lucha de David Talmati por desmentir tantas injurias que en su contra había levantado Pascual V. Rosales.

Es importante resaltar la importancia de la prensa en la novela como medio imprescindible, pues aunque sus personajes reconocen los pasos agigantados que la tecnología da día a día, cada uno de ellos ve en los periódicos una marca indeleble de lo que fue y será el periodismo. En una discusión al respecto, sobre si la televisión y los dispositivos portátiles algún día suplantarán a la prensa, uno de ellos interviene y dice: “no se engañen, los periódicos son el disco duro del periodismo y lo seguirán siendo durante mucho tiempo, el papel resistirá como un valiente, aunque escuchemos la radio en un anillo. (...) el audiovisual y el internet son el presente y el futuro, y el papel impreso un futuro con pasado y con presente”.

Aunque se hable tanto de objetividad en el periodismo, es inevitable dejar a un lado las apreciaciones subjetivas y una mínima visión o perspectiva como autor sobre el mundo y ese fragmento de la realidad que reconstruye para otros cuando redacta noticias o reportajes investigativos: “Las cosas no son como son, sino como se perciben o desde donde se mira”, pues los hechos varían en función del lugar donde ocurran, la forma como se cuenten y la interpretación que se les dé.

En la tarde del estreno, los nervios consumían la poca energía que les quedaba a todos, incluyendo a David, quien había hecho hasta lo imposible por mantener a flote los ánimos del grupo, aunque los de él estuvieran al límite. Kamar decidió ir a bañarse y organizarse para estar fresca en la noche más esperada. En la esquina del apartamento, tres hombres la abordaron, la metieron a un carro, la trataron de traidora y se la llevaron. A solo tres horas del estreno, la policía estableció que se trataba de un secuestro.

“Increíble” fue la palabra que más usaron para referirse al éxito rotundo de la obra. Los críticos de los diarios no esperaron hasta el día siguiente para hacer saber su entusiasmo por el espectáculo visto e inmediatamente comenzaron a correr circulaciones pequeñas de última hora sobre el evento. Solo Pascual esperó hasta el

otro día para abrir con su titular más destacado: Talmati secuestra a su propia asistente como una estrategia publicitaria.

Cuatro días después, Kamar apareció en una esquina, aún somnolienta. Bastó una semana para que la joven se recuperara y narrara lo poco que recordaba. Sin embargo, la pista más importante fue el sonido de acordeón que ella dijo escuchar varias veces mientras sus captores daban vueltas en un mismo sitio. Hallaron el apartamento donde la tenían cautiva; allí solo había un celular con cuatro llamadas hechas a un mismo número, la sorpresa fue inevitable cuando al rastrearlas descubrieron que el número pertenecía a Rubén Sicilia, el subdirector de *El Espejo*.

Se trataba entonces de otra de las trampas de Pascual, personaje con que Alfonso Palomares deja en claro la representación del periodista falsificador. Su arte no es otro que el de la mentira, y es indudable la potencia para construir la realidad social desde los vericuetos de la fábula informativa, como su dudosa actitud moral.

En el libro *Entre mentira e ironía* (1998), Umberto Eco estudia un singular caso sobre un hombre que construye una mitología con base en mentiras sobre sus propias hazañas. El Conde Alexander di Cagliostro, personaje cuyos datos biográficos son de por sí dudosos, y de quien solo se sabe que vivió en el siglo XVIII, dedicó su vida al estudio de la alquimia, la medicina, el ocultismo e hizo parte del desarrollo de las altas élites masonas; es objeto de tantas referencias hechas por escritores, biógrafos e intelectuales, que es fácil reconocer cómo la mentira está en la base de su vida.

Dicho personaje se adosa una vida que supera fácilmente varias centurias, al igual que la participación inexacta en capítulos fundamentales de la historia. En éste, asevera Eco, concurren sus propias mentiras y las mentiras de quienes hablan sobre él. El resultado no puede ser otro que el de un Cagliostro legendario que sobrepasa en hazañas su apenas apocada vida. Ya no es posible, será su conclusión, separar a un Cagliostro del otro. La falsificación gana la autenticidad de la ficción, y ocupa un lugar irremplazable en la historia humana. Quizás por eso Pascual sea una actualización literaria del mito de Cagliostro, y logra dar forma al registro periodístico del medio; el resultado no es otro que la imposibilidad de saber a ciencia cierta qué es realidad y qué es ficción. Las mentiras mediáticas, los falsos reportajes, son tan auténticos que hacen parte de la memoria colectiva.

Los espejos son los protagonistas de las múltiples historias con que la novela envuelve al lector, espejos en el teatro, en un periódico, en la vida de un bisabuelo contando cuentos a su nieto; espejos que se entrelazan con otros, que son creadores de otras narraciones, misteriosas y llenas de vida, de recuerdos o de engaños. Espejos frágiles, que se quiebran, que reflejan, que se iluminan y se apagan. Espejos traicioneros, honestos, tramposos. Espejos que actúan, que gritan, que cuentan... espejos reales.

Esta novela es el escenario de historias diversas, con altibajos, con curvas peligrosas y puntos de giro inimaginables, de rectas falsificadoras que se pierden en el horizonte, donde “los espejos han sido la metáfora y el símbolo de certezas

contradictorias y de quietas verdades absolutas que terminaron por no serlo”, espejos cambiantes donde las imágenes varían de formas, de tamaños, color, estilo, de carácter... En la vida de Talmati, Pascual y Kamar, los espejos reflejaban una realidad enloquecida, cada uno a su manera, como si detrás de ellos unas manos caprichosas moldearan las imágenes a su antojo, y esa es la esencia que se esconde tras los laberintos de un espejo, y que permite vislumbrar el reflejo del periodista falsificador.

La mentira como máscara de trabajo

Ante la crisis social y cultural que enfrenta el mundo, sumada a la sed colectiva de información sobre lo que sucede a diario, el norteamericano Billy Ray ofrece en el cine una mirada distinta a lo que formalmente se conocía sobre los medios de comunicación y en especial, de los periodistas. En el 2003, el director presenta al público su película *Shattered Glass*, como una bitácora de un caso real que dejó perplejos a los profesionales de la información, y a la opinión pública en general, al descubrir la farsa en la que el periodista Stephen Glass los había involucrado durante varios años. En 1998, se descubrió que el talentoso y prometedor periodista inventaba sus entretenidos reportajes, con historias insólitas que lo destacaban de entre sus compañeros, quienes anhelaban tener el mismo olfato para las noticias del brillante reportero.

Y allí, como si se tratara de una rememoración moderna de Cagliostro, Glass se multiplica y convierte a la mentira en la base de su fama. Al igual que este legendario personaje que presenció acontecimientos en otros tiempos que no eran los suyos, Stephen recreó toda una trama fantástica en sus historias; no solo se trataba de un invento nacido de su imaginación, sino que en cada hecho tejió un universo de significados provenientes de su capacidad de observación, que en lugar de derrumbar sus ideas, fortalecieron sus escritos.

El actor Hayden Christensen es el encargado de representar al periodista, un joven de 25 años, carismático, inteligente y muy observador, que goza del reconocimiento en su trabajo debido a los reportajes y crónicas que semana tras semana entrega para desfilan por las páginas del prestigioso medio. En lo que parece ser una profunda reflexión sobre su profesión, el film comienza con las palabras contemplativas del personaje: “El periodismo es muy arduo, todos están presionados. Se exprimen en cada publicación. Nadie duerme, pero de vez en cuando se nos permite reír”, en seguida, y en el mismo tono melancólico, el protagonista narra cuál es la clave de la profesión, y que sus compañeros, a diferencia de él, no distinguen que “el periodismo es el arte de captar comportamientos”, y que el éxito radica en la capacidad de observar cada detalle que sucede en el entorno. Con un extraño gesto moral, revela que el periodista es un juez maquiavélico de conciencias, que explota la fragilidad humana a su antojo.

En medio de una celebración de lo que parece ser un congreso de tecnología -con un movimiento lento de la cámara, como si se estuviera emulando un sueño, propiciando una poética del mundo onírico-, el periodista camina, pasa

desapercibido y toma nota de todo lo que ve, escucha e intuye. De entrada, Billy Ray introduce al espectador en la mente de Stephen, en sus singulares e imaginarias vivencias, pero que después relatará con tanta claridad que nadie podrá dudar de su veracidad. En seguida, continúa su discurso y revela la primera pista de por qué miente, aunque esto aún no se sepa a ciencia cierta, pues al igual que sus lectores, el espectador entra desapercibido a su mundo, sin indicios de que todo lo que está viendo es el imperio de la mentira de un Cagliostro mediático desatado. “Pagan poco, el horario es brutal... pero lo que escribes es leído por gente con poder”, luego, el joven deja clara otra de sus metas: “tu trabajo puede influir políticamente y ese es un privilegio extraordinario y una enorme responsabilidad”, si bien luego, ello no es sino otra cortina de humo propia del periodista falsificador.

En su libro *Breve tratado sobre la mentira* (1992), el profesor Adolfo León Gómez analiza diferentes dimensiones del acto de mentir. Entre ellos, vale la pena destacar la relación que establece con la argumentación. Argumentar supone siempre (en particular para la neorretórica) un acto de persuasión. Por eso se puede insinuar con facilidad que el periodista desea persuadir a sus lectores de la veracidad de la información que presenta. Entre las virtudes de la mentira, como bien lo revela este relato de quimeras, está su capacidad de seducción. De allí que los reportajes de Glass no sean otra cosa que grandes variaciones de una narrativa novelada.

En esa medida, señala el profesor Gómez, es el auditorio el que determina el modo de argumentar para recibir como genuino un universo semántico. Es el lector el que establece cómo opera el trabajo periodístico. Lo interesante es que, como bien indica en su libro, quien construye un discurso (en este caso noticioso) no tiene que creer en lo que dice para persuadir.

Mentir es una opción al alcance de su mano, si el resultado es la aceptación de sus posibles interlocutores. De allí que Stephen, al publicar reportajes totalmente falsos para la revista *The New Republic*, no solo mienta, sino que tenga la intención de engañar, cuando el resultado es la atracción de sus lectores, el estatus de autenticidad de sus noticias. Sin intención de sinceridad, es posible reconocer que ha borrado el discurso de responsabilidad periodística que lo vincula a la verdad como piedra filosofal de la profesión.

En el pecado original de la mentira, elimina la sinceridad como contrato con sus lectores. No obstante, hace de la persuasión la garantía de trabajo. Representación del periodista falsificador que revela la potencia de la mentira como discurso, la imposibilidad de exiliarla del mundo periodístico por su naturaleza semiótica, el poco interés en renunciar a su uso por su capacidad de seducción.

Ante una sencilla narrativa, que lleva de la mano al visitante que quiere adentrarse más en la fabulosa y admirante vida de este brillante periodista, Billy Ray va revelando la sutil dinámica de trabajo que se maneja en un medio prestigioso, y que pareciera ser solo para pocos privilegiados, para una extraña élite que puede aguantar la presión, el estrés y la competencia que a diario se vive en un escenario laboral propio de las grandes empresas mediáticas.

Tiempo después de ser nombrado editor de la revista *The New Republic*, Charles Lane, antiguo compañero de Stephen, comienza a sospechar de la más reciente entrega del periodista, un reportaje sobre hackers, después de que un empleado de un periódico digital descubre la farsa que se esconde tras la última obra revelación de este ‘*enfant terrible*’.

Adam Penenberg, que escribe para *Forbes Digital*, se siente frustrado después de que su jefe le llama la atención por no haber visto y ni siquiera haberse enterado de la fabulosa historia que Glass redactó para *The New Republic*. Como un golpe a su ego, a su gran olfato profesional, por tratarse además de un tema en el que él se ha vuelto experto, tras tantos años de reportes y escritura, el periodista decide investigar más sobre ‘Hack heaven’ el dudoso trabajo de Glass.

Después de releer el artículo una y otra vez, se interesa por conocer Jukt Micronics, la empresa que según Glass fue hackeada. Con una pausa, y pensando que el error fue suyo al digitar el nombre en el buscador de internet, reflexiona por qué una compañía de tanto renombre y fama como ésta, no tiene una página web y ni siquiera sale como resultado de una búsqueda general. Y es inevitable pensar allí, en el trabajo detectivesco que quita las capas para desmontar la farsa del periodista falsificador y su mentira como portaestandarte, como si este personaje fuera el Umberto Eco que sigue las falsas pistas del Cagliostro mediático.

Según Stephen, en su artículo titulado ‘Hack heaven’, un hacker adolescente había logrado entrar al sistema de Jukt Micronics, una importante empresa de software, la cual, en lugar de denunciarlo, le ofreció un millonario contrato para que trabajara con ellos como asesor de seguridad en la red. El periodista, quien tuvo la oportunidad de conocer al chico en la convención anual de hackers que se celebra en Washington, fue testigo ocular el día en que los representantes de la firma se reunieron con el joven y sus padres para hacerle el ofrecimiento. La fecha, el lugar, la hora, los nombres y demás datos relevantes para confirmar la historia, estaban consignados en los apuntes de Stephen, quien al igual que los otros periodistas de la revista, debían tenerlos siempre a la mano por si su jefe los requería para contactar alguna fuente o corroborar un hecho.

No obstante, cabe resaltar la fragilidad de esa verdad que se sostiene sobre los trazos del periodista, esas mismas palabras que ya ha recordado Eco, son la base para mentir. La imagen del periodista falsificador emerge aquí no solo para develar ese lado oscuro que muchas veces se desconoce de los medios de comunicación, sino también para hacer entrar en conflicto la ética profesional con el afanoso interés por publicar siempre las más interesantes, novedosas e increíbles historias, con la pretensión de ser el primero, el mejor, el más grande.

Una avaricia de poder y reconocimiento que inunda las mentes de los reporteros, quienes en medio de esa explotación laboral que revelan los relatos sobre el mundo periodístico, donde su vida pasa a un segundo plano para darle paso a la noticia y la primicia, parecieran olvidar sus principios morales, esos que en algún momento

fueron su escudo y su bandera, y ahora no son más que un trapo sucio que estorba en los rincones de sus cabezas, y que los persigue, en ocasiones, como un recordatorio de la imagen de la mentira en su trabajo.

Una mirada rápida en las personalidades de los reporteros que trabajan en *The New Republic*, expone diferentes tipos de periodistas: está el estudioso y tímido a quien siempre le queda faltando algo en su nota para ser excelente, el “ratón de biblioteca” que se destaca por sus entregas puntuales, llenas de una seriedad académica admirable, pero que quiere ser divertida y carismática en sus escritos así como el reportero estrella Stephen, o la periodista puntual que nunca da más de lo que le piden y simplemente se limita a cumplir con sus obligaciones sin querer trascender en ningún ámbito.

En medio de esta variedad de gustos, ambiciones y sueños, el protagonista se muestra ante sus colegas como un joven con una sobresaliente inteligencia y un alto sentido de responsabilidad que se entrega a su trabajo en cuerpo y alma, y que debe aguantar las presiones de sus padres, quien siempre lo quisieron ver como un profesional real y no como un bohemio romántico que persigue noticias por ahí, creyendo en la pueril ilusión de cambiar al mundo. Ante la insistencia de sus padres, Stephen decide estudiar Derecho por las noches, lo cual recarga más su trabajo y le quita tiempo para descansar. Y en esa particular decisión resurgen los mantos de Cagliostro, el camuflaje en otros ropajes para multiplicar una identidad quimérica. Decidir entonces entrar al mundo de las leyes, que en apariencia hace uso de la justicia para castigar a quien falta a la verdad, amplifica a este maestro del engaño como el espécimen perfecto del periodista falsificador.

Todos en la sala de redacción lo ven como un ejemplo a seguir, como un personaje inigualable, y es por eso que su antigua profesora en la preparatoria lo invita a la clase con sus nuevos alumnos que desean ser imitarlo. Allí, Stephen les cuenta sus más grandes logros, sobre sus artículos más famosos, los mismos que están pegados en una cartelera del salón, como trofeos y alicientes para que los principiantes de la información se animen y sigan los pasos del alumno estrella. “Así como se conoce al poeta por su fina música, así se conoce al mentiroso por su elocución rica y ritmada, y ni en un caso ni en otro basta la inspiración fortuita del momento” (Wilde, 2001), y así se da a conocer Stephen no solo en el mundo laboral sino también en el campo afectivo y emocional que lo rodea, donde siempre encuentra una forma sutil para crear la mejor impresión.

Así, con una breve y superficial descripción sobre cada uno de los elementos, personajes e ideas que conviven alrededor del protagonista, la película se carga como una verdadera dinamita, llena de conceptos, imágenes y representaciones que encaminan al espectador por una historia sencilla y entretenida que narra una a una las hazañas del periodista, que al final estallarán y revelarán sus trampas, una verdad que pocas veces se le concede a la audiencia: la realidad de lo que sucede detrás de la redacción de las noticias que consumen a diario.

Asomos de suspenso y drama se cuelan en cada secuencia de la historia, que a medida que avanza, se va acercando a la hora de la verdad, donde la máscara de Stephen cae y todos descubren su papel como impostor. Es una de estas escenas, en las que ya el espectador tiene fuertes indicios de que su protagonista es un farsante, Stephen va conduciendo junto con su nuevo jefe, Charles, hacia el lugar donde se llevó a cabo el importante encuentro de hackers de todas las edades y en el que se gestó la idea del aclamado reportaje.

A pesar de sus esfuerzos por hacer verídica su historia, y por llegar hasta las últimas consecuencias, los hechos reales no están a favor de Stephen. Al llegar, es insuficiente su insistencia ante el administrador del hotel diciéndole que estuvo allí un domingo con el joven hacker, sus padres y los agentes de la compañía, mientras que éste le explica que allí nunca ha habido un evento, y que además, los fines de semana no abren al público. Camino a casa, y después del largo silencio de Charles, que hace más tenso el momento, Stephen hace una de sus primeras confesiones: él no estuvo presente en la reunión, sino que fue uno de los tantos datos que averiguó con su fuente principal.

Es así como el periodista camufla sus mentiras con argumentos, unos más sólidos que otros, los cuales operan de manera persuasiva entre quienes lo rodean, y lo convierten en un maestro del engaño, como si esa fuera su más destacada habilidad, tal y como lo describe el escritor inglés Oscar Wilde: “más de un joven hay que parte en la vida con un don natural de exageración que alimentado en un espacio congenial y propicio, o a través de la imitación de los mejores modelos, podría alcanzar un florecimiento grande y maravilloso” (p.18, 2001).

Poco a poco, y con ansias de descubrir lo que presiente, Penenberg se da cuenta de que al parecer, todo es un engaño. Comprueba, con su trabajo de campo, que la supuesta gran empresa Jukt Micronics no tiene página web, no figura en la Asociación de Fabricantes de software, ni de ninguna otra forma en los directorios, y que jamás pagó algún impuesto en California o en otra ciudad; en últimas, que esta compañía nunca existió, aparte descubrir que el congreso anual de hackers no era oficial en ningún estado del país. Y en medio de ello, la imagen de la mentira revela su capacidad de fabricar los matices de la realidad al dar cuerpo a una empresa fantasma, a un encuentro multitudinario de espectros ficticios.

En pocas palabras, no hay si quiera un dato nombrado en el artículo que sea cierto, y eso es lo que el periodista se propone sacar a la luz pública. Uno de los momentos más tensos del film es cuando, en una reunión vía telefónica con el editor y el periodista de la revista *Forbes Digital*, Charles confronta a Stephen y le pide que por favor aclare los malos entendidos, empezando por mostrar sus apuntes y teléfonos de las fuentes que entrevistó.

Una vez más, Stephen se va quedando sin cartas para jugar, ninguna de sus notas parecen ser ciertas, y cada que descubren que algo es falso él se justifica diciendo que tal vez exageró al decir que estuvo presente, sino que las entrevistas las hizo por

teléfono, que fue algo que leyó en una revista, o que simplemente pecó por confiar en lo que el prematuro hacker le contaba.

A pesar de que a veces se miente sobre la realidad periodística y la forma de producción verdadera de las noticias que el público consume y apropia, este caso no es aislado a la realidad social, y al contrario, se suma a los tantos escándalos que han grabado en el espectador una o varias imágenes distintas sobre qué es en verdad el periodismo y quiénes los responsables de lo que se informa, como sucede en la película cuando los estudiantes de la preparatoria, casi como si estuvieran frente a un Dios, se van armado toda una idea de cómo es ese mundo que Stephen les describe con tanta propiedad. Así, se refleja cómo incluso los próximos veedores de la opinión acceden a esa verdad ya tergiversada.

La investigación interna que continuó el editor (a pesar de ser tildado por el resto del grupo de trabajo como un desalmado por hacerle eso a su periodista estrella, quien además tenía tantas preocupaciones sobre sus hombros por combinar el trabajo con estudios), y sumando que ninguno de los datos pudo ser contrastado, lo llevó a concluir que 'Hack heaven' era un invento. Al final, se descubre que como éste, Stephen falsificó otros datos en sus demás historias, y se conoce al fin, después de una rigurosa pesquisa en cada una de ellas, que de los 47 artículos que alcanzó a escribir para *The New Republic*, por lo menos 21 eran parcial o totalmente falsos.

De esta manera, el periodista digital, a quien en general se critica en estos gremios por tratarse de un medio rápido, casi instantáneo que no rectifica ni complementa su información, logró dejar en alto el nombre de la revista *Forbes*, que con tan solo un año de funcionamiento había sacado a relucir un escándalo de tal importancia. Estas escenas exponen cómo la prensa digital, construida a partir de la virtualización, y en apariencia, cercana a la falsedad, revela la mentira; esa particular tensión en la que un lenguaje (al parecer, propenso a ser una semiótica), adquiere un compromiso implacable con la verdad periodística.

Penenberg, sin imaginárselo, derrumbó toda una falsa experiencia laboral que había labrado Stephen a lo largo de su carrera, quien sin duda tiene grandes habilidades narrativas y de redacción, pero que quizás cometió un error al querer hacerlas ver como reales, pues bien podría haber labrado un futuro mejor como novelista que como reportero, y eso es lo que finalmente hace Stephen, quien después de pasar por el penoso bochorno público y de ser señalado como un impostor, escribió su primera novela: *El fabulador*, narrando cómo era vivir construyendo historias, personajes y lugares que en realidad nunca existieron. Al final este Cagliostro mediático será recordado, precisamente, como el conde siciliano por la mentira como imagen periodística.

En la película también se evidencia la falla de los medios a la hora de corroborar la información que publican, pues si una de las revistas más poderosas e influyentes de Norteamérica pasó por este percance, poco podrá esperarse de otros periódicos, revistas y todo tipo de emisiones periodísticas de menor rango. En *The New Republic*, por ejemplo, la corrección de cada artículo demoraba tres días, periodo en

el cual éste lo leía el editor, luego un redactor, luego otro editor y otro redactor, sumado al control de datos que hacían los abogados de la compañía, el diagramador e incluso el dueño del medio, para luego comenzar nuevamente con el proceso hasta llegar hasta su autor, quien debía corregir cualquier error ortográfico, de digitación o de veracidad que encontraran sus jefes y compañeros. Otro punto que demuestra la particular capacidad de esa imagen de la mentira para camuflarse y pasar desapercibida, capaz de romper circuitos y barreras de control, como si en el fondo estuviera desafiando las habilidades profesionales de cada uno de los ojos que leen esas historias y dan su visto bueno para hacerlas circular.

Este mismo proceso lo explica Stephen en la clase donde él queda como un héroe contemporáneo a quien podría comparársele con los grandes nombres del periodismo, tales como Tom Wolfe o Gay Talese. En el aula, el periodista explica que cuando se verifican los datos, muchas veces, la única fuente existente y comprobable son las notas del periodista, más allá de las grabaciones o demás herramientas que sirvan como evidencias, por eso, resalta, es tan importante cuidar las notas, redactarlas con un juicio preciso y anotar absolutamente todo lo que suceda en el contexto en el que se desarrolla la historia.

Es probable pensar que uno de los objetivos del director sea ofrecer ese espacio para reflexionar acerca de la información que las personas reciben, y que al mismo tiempo siguen transmitiendo a otros con tal seguridad como si hubieran hablado con su fuente más confiable; pues eso es precisamente lo que termina significando un medio para la gente, una cara amable con la que se topa y en la que encuentra la respuesta a sus inquietudes sobre ese mundo que es suyo y que construye a partir de lo que se le revela a través de una pequeña pantalla, un fragmento de texto en un papel o unas palabras amables en la radio, por nombrar algunos ejemplos.

Cuesta creer que todo lo que se diga y haga en un medio de comunicación es cierto, y sobre todo después de encontrarse con este particular personaje, quien entrega mentira tras mentira con una facilidad y una elocuencia tan fluida que termina accediendo al imaginario colectivo y se posiciona como el protector acérrimo de la verdad. Al final, fueron su ambición, su extraña labilidad y sed de reconocimiento las que lo alejaron de la objetividad, o por lo menos de la honestidad con la que, se supone, todos los periodistas deberían trabajar diariamente; y en cambio, Stephen hizo de la mentira un altar, un deseo que movía cada impulso y cada centímetro de su cabeza por hacer un periodismo único y aclamado por todos.

Glass tiene una personalidad tranquila y carismática, que con sus gestos ingenuos se gana el cariño de quienes le rodean, para después pedirles favores y mostrarse como una víctima de las circunstancias. Gracias a eso, cuando sus compañeros se enteran de que el editor lo quiere suspender, lo apoyan y concluyen que es solo envidia de quien nunca fue un periodista destacado como él, pero que por un golpe de suerte ascendió al cargo de jefe editor. Tal vez es esto lo que lleva a tantos periodistas a faltar a la veracidad y a comportarse bajo la representación del periodista falsificador, que con una máscara impuesta por el medio o por sus intereses personales, crean un mundo distinto al real, pero que se establece como un

referente fuerte en el imaginario de cada individuo, así como el legendario Cagliostro basa su fama en toda la mentira que es su vida.

8.4 ‘Sostiene Pereira e Interview’. Representación del periodista fracturado. Imagen de la intimidad

La potencia de un relato puede medirse por su capacidad de convertir al personaje en esquema, figura de palabras, silueta de imágenes, en un contertulio para el lector, incluso en un sujeto del lenguaje con toda la potencia ontológica para hacerlo un nuevo habitante del mundo cultural. No es extraño que la fascinación de lectores y espectadores no se reduzca solo a los acontecimientos que dan forma a una historia, a los viajes maravillosos que ofrecen tanto literatura como cine, sino que dicho encanto se propicie a partir de la representación de las inclinaciones humanas a través de los personajes que, en su mayoría, son motivo de fuerte identificación para cualquier tipo de público.

Por eso, tampoco es difícil que en la gran enciclopedia colectiva que hermana a los hombres, los personajes de ficción ocupen lugares indiscutibles, hasta el punto de servir de referencia para auscultar conflictos personales, o servir de inspiración para causas conjuntas. Pereira, el protagonista de *Sostiene Pereira*¹⁶ de Antonio Tabucchi, y Pierre Peders, el protagonista de la película *Interview* de Steve Buscemi, representan una singular faceta de la vida personal del periodista, que revela, a partir de la puesta en obra, las crisis de identidad del profesional y el extraño peso de la intimidad en un oficio que tiene por principio una naturaleza pública, un yo fracturado, una historia personal en conflicto.

Los personajes, que pueden ser tan memorables como prescindibles, aparecen contruidos a partir de una lógica propia de lo cotidiano. En ellos no hay un interés directo por una exaltación de grandes bondades y que se hagan públicas, a no ser como consecuencia inesperada o como una búsqueda por realizar. La figuración que ofrecen se encuentra más cerca de los conflictos internos, de los dilemas con la propia biografía, del peso del pasado, las memorias dolorosas pero irrenunciables.

De igual modo, en esa gramática del recuerdo, el futuro parece exento. Como si el porvenir, inevitable e inexorable, no tuviese que ver con ellos. Las excusas para evitarlo siempre están atadas a la propia intimidad. Incluso podría pensarse que la construcción del yo, ese evasivo centro de gravedad que tanto obsesiona a la modernidad, entra en jaque. Sus fuentes, como diría Charles Taylor, múltiples y complejas, son evasivas para ambos, o quizá han causado estragos dolorosos que no alcanzan a dimensionar. De allí que un extraño debilitamiento haga de ambos personajes figuras en crisis, y ser periodistas es quizá la razón o la consecuencia de este derrumbamiento.

¹⁶ Todas las citas entrecomilladas que hay en este capítulo y que no cuentan con su referencia al final, hacen parte de la novela analizada *Sostiene Pereira* (1995), de Antonio Tabucchi. Asimismo, los diálogos que se utilizan fueron extraídos de la película *Interview* (2007) del director Steve Buscemi.

La novela del escritor italiano, eterno enamorado de Portugal, Antonio Tabucchi, puede clasificarse como un relato de época. Ambientada a comienzos de la segunda guerra mundial, *Sostiene Pereira*, tiene como escenario histórico una Lisboa presa del régimen salazarista. Su personaje principal, Pereira, de quien se desconoce su nombre de pila, es una persona mayor, quizá cerca a los cincuenta años, que trabaja como editor de la página cultural de un naciente periódico independiente de nombre *El Lisboa*. Dicho medio, de tendencia católica, e implícitamente al servicio del nacionalismo, se interesa poco o casi nada por informar sobre la realidad política. En especial, cuando ésta tiene que ver con abusos de poder o con todo lo que acontece en una Europa convulsionada por el avance político de Alemania, con la cual el gobierno portugués simpatiza directamente.

Pereira, con sobrepeso y una cardiopatía, trabaja en una sucursal del periódico dedicada solo a lo cultural, donde él es el único miembro del equipo laboral. Cuando conoce a quien será su anómalo asistente, le pregunta: "... ¿Pertenece usted a las juventudes salazaristas? ¿Qué tiene que ver eso con *El Lisboa*? Tiene que ver, sostiene haber dicho Pereira, porque nosotros hacemos un periódico libre e independiente y no queremos meternos en política". Así, confiesa en varias ocasiones que como periodista no le interesa la política, que lo suyo es la cultura, y por eso se dedica a redactar necrológicas y efemérides de hombres de letras y artes que en cualquier momento, y quizá por la situación del continente, pueden dejar este mundo. Asegura que su deber como periodista es anticiparse a tan nefasto acontecimiento para rendir un justo tributo a esos grandes hombres.

Pareciera que el oficio informativo solo tuviese vínculos con el mundo de ultratumba. De cuando en cuando, traduce cuentos para la página cultural, sobre todo de procedencia francesa, cuyos escritores, asegura, son su debilidad. Se enamoró solo una vez, de quien fue posteriormente su esposa, para luego perderla a una temprana edad por una enfermedad desconocida. Nunca tuvo hijos y se lamenta silenciosamente por eso. Sus conversaciones más íntimas suelen ser con el retrato de su esposa, y en ocasiones con el padre Antonio, un sacerdote católico bastante heterodoxo y algo militante.

Interview, protagonizada y dirigida por el norteamericano Steve Buscemi, está inspirada en el guión original de Theodor Holman, de la película que dirigió en 2003 el director holandés Theo Van Gogh. El protagonista, de nombre Pierre Peders, es un curtido reportero de guerra que no solo ha encarado los más violentos y cruentos conflictos, en Medio Oriente y en Europa oriental, sino que ha padecido en carne propia varias tragedias familiares que dejan notables cicatrices en su propia biografía (varios intentos de suicidio de su hermana, la muerte por sobredosis de heroína de su única hija y el fallecimiento de su esposa por abuso de antidepresivos).

En conflicto con su editor, quizá por su testarudez y faltas éticas a la profesión, se le encomienda la tarea de hacer una entrevista a una famosa actriz de telenovelas y películas serie B, principalmente *slahsers* (subgénero cinematográfico caracterizado por el uso explícito de sangre), de nombre Katya, quien es conocida principalmente

por todos los hombres con que se acuesta y sus incontables adiciones a cuantas drogas pueden enumerarse. Todo el relato transcurre en una noche. Luego de un fallido encuentro en un restaurante, Pierre termina en el apartamento de Katya, donde se despliega un singular ejercicio de reconocimiento mutuo, una entrevista extendida, donde las técnicas investigativas desbordan el mundo del periodismo para entrar en los terrenos de la intimidad de los personajes.

Quizá la nota común entre ambos personajes, ese gesto que pone en unión a Pereira y a Pierre, es por irónico que parezca, su distancia con el mundo periodístico, por lo menos con la imagen general construida constantemente por los mismos medios masivos. Por un lado Pereira, a lo largo de todo el relato no solo manifiesta estar poco enterado de los acontecimientos locales y mundiales, como si poco importara para un periodista, sino que no deja entrever la actitud comprometida del profesional por la búsqueda de la verdad en cualquier asunto posible, mucho menos, la conversación inquisitiva con cualquiera que le pudiese servir de fuente periodística.

Incluso ello se constata con las conversaciones que sostiene con Manuel, el mesero del café restaurante que suele visitar a diario. Siempre le pregunta qué está pasando en el mundo, a lo cual Manuel le dice sorprendido: “¡pero si no sabe usted que es Periodista!”. Pereira, sin pudor alguno le dice que él es un periodista cultural, por ello poco debe saber de los cruentos acometimientos de naturaleza política que están en boca del mundo. Cuando regresa de un viaje de descanso le dice: “He estado en las Termas, y no he leído periódicos, aparte de que por los periódicos no se sabe nunca nada, lo mejor es enterarse de las noticias a viva voz...”.

Pierre, por su parte, no es un hombre desinteresado del mundo periodístico; de hecho, gran parte de su frustración es no poder estar cubriendo los últimos acontecimientos políticos en Washington, justo en el momento en que es encomendada su tarea de entrevistar a la estrella mediática. Sin embargo, durante el relato solo deja ver su falta de profesionalismo y su poco interés por la entrevista, a la que considera carente de mérito alguno. “¿Me envían a Washington? Pregunta retóricamente dirigiéndose a su hermano en estado catatónico. No. Se responde a sí mismo. Tengo el incomparable privilegio de entrevistar a Katya. Más que nada es famosa por con quienes se acuesta y por su tamaño de tetas”.

Lo anterior se suma a su falta de preparación para la entrevista, pues desconoce los datos mínimos que permitan iniciar un juicioso ejercicio de construcción del perfil de Katya. Además, dicho descuido jugará en contra del personaje, quien al final de la entrevista se da cuenta de que ha sido víctima de su falta de compromiso profesional. Ambos personajes, tanto Pereira como Pierre, entregan, en términos de la figuración del trabajo periodístico, una imagen de la intimidad, esa que como rasgo propio de toda ontología se descompone con facilidad y es objeto de turbulencias, asociadas en este caso a la labor profesional. El resultado será la representación del periodista fracturado, una suerte de gran ruptura en ese núcleo que no solo permite orientar cualquier vida, sino que hace del oficio una inclinación que configura la propia existencia de quienes eligen esta profesión.

De la intimidad al yo fracturado

Sin duda es José Luís Pardo (2004) quien ha ofrecido el más pulcro y profundo análisis de la intimidad. Sin desconocer su vinculación con la diada: privado-público, arranca la intimidad de un simple gesto dentro del mundo privado (que para muchos se reduce a las prácticas de la alcoba), para revelar cómo esta categoría atraviesa transversalmente toda la experiencia humana, incluso la misma animalidad que hace parte del hombre. Señala que la intimidad es una inclinación, y con esta idea casi física, revela que el hombre se hace, deviene cuando se inclina por alguna opción en particular. Todo como si al inclinarse, girar su cuerpo o balancearse en una dirección fina, tomara partido e hiciera una elección.

Así, no es difícil encontrar cómo los conflictos internos de Pereira y su particular modo de comprender el periodismo, están asociados a su férreo vínculo con el pasado. Su inclinación es la memoria de lo ausente. Anclado en la idea que su tiempo fue otro, en que su edad y su salud física lo diezman, se impulsa por algo que ya no está presente. Incluso, su obsesión por la muerte, por la resurrección del alma luego de que la carne se pudra, lo ubica en el extraño presente evasivo que decide vivir, desconectado de todo el conflicto político que le rodea. “¿En qué mundo vivo? Y se le ocurrió la extravagante idea de que él, quizá, no vivía, sino que era como si estuviera ya muerto”. Como bien sostiene, quizá para justificar su impulso tanatológico, y escudándose en su oficio, eso no es asunto de un periodista cultural, pues no le interesan las posturas partidistas sino las posibles muertes de los grandes hombres de ideas.

Pierre, por su parte, cree tener claras las inclinaciones de su vida. El conflicto político define a un buen periodista, y por eso su identidad personal no es otra cosa que la extensión de su faceta como corresponsal de guerra. Todo su cuerpo, sus gestos, su postura ideológica y hasta sus modos de interacción revelan que es una máquina de batalla viviente. Pareciera que en él, la inclinación laboral ha moldeado la vida íntima como si se tratase de un pliegue de la guerra.

Lentamente, el relato revela esa trágica biografía. Su hija que muere antes de comenzar a vivir. Su esposa muere presa de un estado de locura y trastornada por las violentas peleas maritales, muerte en la que además tiene algo de culpa por descuido, por negligencia. Los repetidos intentos de suicidio de su hermano tras los estragos de la guerra que él cubrió como fotoperiodista. La imagen de la intimidad como tendencia lo lleva a refigurarse en la guerra como si ese escenario le permitiese a su animalidad encontrar un genuino hábitat.

Pardo señala que las inclinaciones propias de la intimidad le revelan al hombre su propia mortalidad. En medio de ellas descubre cómo se vive a partir de la promesa de la muerte, y que nada hay más íntimo que esa extraña decisión personal de encarar la finitud de la existencia. Así, no es difícil encontrar que Pereira, atado a su pasado, tenga esa obsesión con la muerte. Ha decidido encararla en vida como si fuera la disposición más íntima de su existencia. Revelador entonces que su trabajo

periodístico sea escribir panegíricos de hombres aún vivos, sus artículos necrológicos se hacen anticipando la muerte, como si este singular personaje únicamente se sintiese vivo al tocarla con palabras.

No basta decir que en el caso de Pierre entrevistar a una actriz de la farándula sea una extraña muerte simbólica: Morir de depresión en una tarea tan baladí. Su falta total de interés por tal responsabilidad periodística, pareciera encararlo con un particular tipo de expiración profesional, como si lejos de la reportaría de guerra la muerte laboral le acechara. Una que no sabe cómo enfrentar, y menos como lo hace su pluma en el campo de batalla, ante un magnicidio o un atentado con armas de fuego, donde ve la muerte con la vitalidad de un guerrero. Pero la responsabilidad que se le ha encomendado lo obliga a encarar su propia intimidad y los pilares que la sostienen como si fuera un reo condenado a la horca. De allí que sea fácil encontrar una fabulosa paradoja en el terreno de la intimidad.

Pardo recuerda que al inclinarse, al encarar la muerte de un modo singular, quien lo hace no se parece a ningún otro, su identidad deviene de separarse, excluirse, cortarse del resto de mundo. Esa intimidad de ambos personajes hace que sus identidades tengan sentido por sus fracturas. Es decir, las inclinaciones que les son propias ponen en jaque la aparente solidez de una identidad que se descompone rápidamente. Pereira, hace de esa extraña intimidad con la muerte, con el mundo de la cultura de los ausentes, una marca de evasión que revela su yo fracturado y su distancia con una política que en el fondo anhela o cuya anhelo emerge de la fractura. Pierre, en su extraño combate, propio de un mundo periodístico que solo se encuentra en la esfera pública de la guerra, descubre cuán golpeado está su centro de gravedad, y que no le es posible encarar su propia tragedia íntima.

Charles Taylor (1996) en su monumental libro *Las Fuentes del yo* explora cómo esta figura, propia de la modernidad, no solo ha estado presente en el trabajo psicológico, sino que ha acompañado a diversos filósofos en su afán por explicar quién está detrás de toda representación y quién sostiene toda subjetividad. Su esfuerzo revela, entre muchas otras cosas, que las fuentes, los orígenes, las aguas de las que bebe y se nutre esta figura pasan por el amplio tamiz de la cultura.

Valdría la pena decir que un hombre no solo produce formas culturales, sino que dichos artefactos simbólicos también lo producen a él. Destina así, un gran esfuerzo para analizar las artes como dispositivos de moldeamiento o configuración del yo, como espacios de aprendizaje de los individuos que permiten, incluso, reconocer las inclinaciones propias de la intimidad de las que habla Pardo. Indudablemente, podría sumarse el periodismo a esas fuentes del yo (no solo por hacer parte de la cultura como una práctica, quizá milenaria, pero indudablemente vital en los últimos cien años), sino por depender de un fino trabajo estético.

Es decir, el periodismo se alimenta de la creatividad artística para poder construir representaciones múltiples del extraño universo de sentidos por el que circulan los hombres. En particular, es indudable que la profesión es una de las fuentes de las que beben el yo de Pereira y de Pierre Peders. Fuente que tiene la capacidad de

afectar la esfera íntima, y desbordar la idea de ser simplemente un oficio, una profesión y nada más.

Ésta puede tener la potencia de llevar a que el yo de cualquier periodista adquiera los rasgos externos de la práctica laboral. Por ejemplo, periodistas inquisitivos, no solo en el trabajo sino en cualquier escena de la vida, hasta aquellas en las que las preguntas estorban, hombres dubitativos que fácilmente desconfían hasta de sus más cercanos confidentes. *Sostiene Pereira*, tiene algo de esto, pero también explora la ruta contraria.

El protagonista es el que parece hacer de su vida una fuente para el periodismo. Su obsesión con la muerte, ese rasgo personal de revelar que se siente muerto en vida, sin su esposa, sin el fervor por su profesión que quizá hizo parte de su juventud, sin el hijo que nunca tuvo pero que desea aún cuando parece un imposible, son las fuentes que inspiran su modo de trabajo. De allí que su página cultural exalte solo la vida de los que ya no están, recordando a un gran poeta o traduciendo el relato de un escritor del siglo XIX que casi nadie recuerda.

Sin embargo, este hombre de letras, un intelectual como él mismo se declara, bebe precisamente de las posibilidades del periodismo para narrar los sentidos diversos del mundo. Y allí la profesión inclina su vida íntima. La clave está en que durante el transcurso del relato, Pereira comienza a traducir historias de hombres revolucionarios, partidarios de la democracia, disidentes de la guerra, y en ese gesto, su página cultural, la que él cree que nada tiene que ver con la convulsionada situación social europea, lentamente deviene militante. Ello claro, no será fácil de admitir para un católico como Pereira, quien cree que al periodismo no le interesa la guerra porque eso significaría tomar partido y restar libertad a un oficio que busca la verdad. Pero sabe que la buena prensa en realidad sí se interesa por dicha cruzada, y sin ser capaz de admitirlo, él también.

En cambio, quizá Pierre sí es la expresión concreta del periodismo como fuente del yo. No parece posible encontrar, tras el rostro cansado de este personaje, otra cosa que un reportero de guerra, como si del hombre que era antes de su profesión ya no quedara rastro alguno. Y ello no solo por sus tácticas, por su estilo mordaz y por su capacidad de recurrir a cuanto truco exista para conseguir lo que desea (incluida la mentira, la falsificación de fuentes, la invención de acontecimientos inexistentes), sino por su constante intento de negar su conflicto interno.

El enfrentamiento con su entrevistada, esa figura mediática que pareciera la encarnación de un estereotipo (rubia, voluptuosa, seductora, transgresora y sin respeto por las convenciones sociales), lo empuja a revelar su intimidad, pero lentamente se descubre que ese gesto es solo otra táctica más del avezado periodista para conseguir su cometido. Incluso, cuando revela en cámara, como pago a las confidencias de Katya, las circunstancias de la muerte de su esposa y la complicidad de su deceso por negligencia, no queda claro si ese fragmento de su vida es expuesto con sincera humanidad para purgar sus pecados con una buena amiga, o si es una estrategia reprochable que profana el recuerdo de un ser querido para hacerse

dueño de una exclusiva, de una noticia escandalosa. Todo esto como si un periodista bélico moderara su yo y fuera el gran titiritero que tira los hilos de su personalidad, con base en el engaño, recordando la muñida idea de que en la guerra y el amor todo se vale.

Tanto la novela como la película, exploran cómo las fuentes de las que bebe el yo de ambos personajes necesariamente generan una fractura. Y un yo fracturado no es otra cosa que las grietas de las seguridades en que se sostiene toda personalidad. Ese cúmulo de dudas que irradian una onda desestabilizante capaz de afectar hasta los más sólidos cimientos. Quizá la vida entera está urdida de fisura en fisura y la idea del yo, un débil remanente, solo sobrevive a costa de reconstrucciones. Lo que es seguro es que en ambas historias se asiste a un momento de quiebre radical, a una representación del periodista fracturado.

Todo el sismo que sacude la identidad de los reporteros, el que genera la fractura, es posible por las nuevas inclinaciones que darán como resultado el desasosiego, el no saber a ciencia cierta qué depara el futuro. Los cierres respectivos de cada historia entrañan una apertura para ello. Pereira, luego de su renuencia, su visión del periodismo amparada en que *El Lisboa*, su periódico, es un medio independiente que no toma partido en asuntos políticos, termina involucrado en un periodismo contestatario y comprometido con una noble idea de denuncia en pos de las libertades civiles. Aunque, como se sugiere, eso le cuesta el exilio.

La gran fractura de su yo está presente en el relato. Su cuerpo está enfermo y fatigado (anticipación de su crisis interna), además se siente acechado por las prácticas de vigilancia de la policía. No comparte, aunque le da miedo decirlo, la dictadura en que agobia a su patria. Su alma está cansada, agotada de una vida sin compromiso con la nación, una Portugal que le duele precisamente en el alma. Su fractura es la de la renuencia a un periodismo comprometido.

Para Pierre, la fractura de su yo se presenta durante todo el relato. Quizás es posible decir que la idea de entrevistar a una actriz como Katya sea una gran alegoría de la fisura que se hace en su vida. Una conversación con su editor, que revela que ha perdido confianza en su trabajo, confirma que el personaje lentamente ve desmoronarse su vida profesional cuando la inclinación bélica que ha abrazado o a la que ha sido empujado (no se sabe a ciencia cierta), parece alejarse de él.

Dicha idea se constata cuando mira en la televisión del apartamento de Katya, una entrevista a otro reportero sobre la crisis bélica, en la que, supuso, debería ser el entrevistado. Su lugar ideal es usurpado y reemplazado por las aparentes banalidades del esnob mundo del espectáculo. Quizá lo que no se atrevería a reconocer es que la fractura de su yo no responde a la futilidad del espectáculo de la farándula, sino que el espectáculo en el cual siente vibrar su intimidad no es ese.

Ambas fracturas permiten la representación de una faceta del periodista que en algunas ocasiones pasa inadvertida o se reduce a simples crisis personales, ajenas o indiferentes a la dimensión laboral. El asunto es de otra tesitura. Lo que se

representa en ambas historias es que la crisis personal no está separada de la profesión, y no es simplemente la idea también común de que el periodista no tiene horarios o que se es periodista las veinticuatro horas del día; se trata, en otro norte, de reconocer que la inclinación por el oficio, genera marcas biográficas tan fuertes que la imagen de la intimidad se descubre en el periodista y se trastorna fácilmente en y por su trabajo.

Pereira posiblemente recompone su yo solo cuando redacta una genuina noticia que revela, con la singularidad de una sola muerte (la de su asistente y protegido), la situación de todo un país, y en especial, el tipo de periodismo que debería hacerse. En ese gesto está la intimidad de este intelectual comprometido. Con la publicación de un sencillo artículo en el que expone los excesos del poder, emerge una nueva identidad personal.

Pierre, corresponsal de guerra, posee una identidad atrapada dentro de tácticas bélicas. Siente que se equilibra su yo luego de valerse de todas las triquiñuelas concebibles para descubrir algo oculto en la vida de Katya, un acontecimiento siniestro digno de un titular en primera plana. Aparentemente, la fractura ha sido reparada, pero poco después descubre, que como sucede en la guerra, no siempre se gana. Sus métodos han fallado, y puede decirse que es víctima de su propio periodismo aguerrido.

El impulso tanatológico

En medio de una guerra por venir, entre los conflictos nacionales, alianzas internacionales, la represión policial y los movimientos insurgentes, Pereira, el reportero responsable de la sección cultural de un periódico independiente, con más de 30 años en el mundo periodístico, pareciera buscar a toda costa una desconexión con el presente. Como se mencionaba, este personaje parece vivir en el pasado y sus relaciones con el porvenir son siempre evasivas. Sin embargo, toda la novela gira sobre los detonantes que permiten la transformación del personaje, el cambio que deja emerger una nueva inclinación de su yo, la recomposición de una fractura.

Las primeras disquisiciones, que permiten comprender las motivaciones del personaje, giran sobre el tema de la muerte. Varias veces se hace una pregunta que para pocos tiene sentido, le interesa saber si es posible la resurrección de la carne. No tiene duda de la del alma, pero le interesa el cuerpo, posiblemente porque el suyo con sobrepeso, siempre sudoroso y débil, le parece una carga que no quisiera llevar eternamente. Ello lo lleva a contratar a un joven graduado de filosofía que publicó un artículo sobre la muerte como si fuera el contertulio perfecto para su soledad. Lo convierte en su ayudante, aunque nunca publica ninguno de sus artículos necrológicos, tarea que le encomienda para justificar el sueldo que le paga de su bolsillo.

Las efemérides sobre futuros muertos que redacta el joven aprendiz no son materia para la página cultural de *El Lisboa*, sostiene Pereira, aduciendo que su colaborador siempre escribe sobre personajes polémicos, vinculados con la escena política. Y ello

claro, porque este joven de nombre Monteiro Rossi es un militante que se opone al régimen, mientras Pereira afirme que no es asunto suyo, porque para un periodista eso no es un tema genuino.

Durante todo el relato se asiste a un extraño padrinazgo de Pereira, que ni él mismo comprende con claridad, pero que evidentemente refleja la proyección de los deseos más profundos de su propia intimidad. Como si parte suya quisiera hacer un periodismo comprometido, exponer su voz, tomar partido político, termina apoyando a este joven insurgente y a algunos de sus aliados de la manera más inocente, a sabiendas que todo ello le puede acarrear problemas.

Siempre quejándose de los trabajos impublicables de Rossi, Pereira afirma que así no se hace periodismo. Sin embargo, los guarda en la carpeta de necrológicas. Como dice, *El Lisboa* debe estar preparado para cualquier muerte prematura. Lo interesante de todo ello es que la obsesión por la muerte como parte del trabajo periodístico, lentamente permite tomar partido político. Rossi es un detonante.

Quizá, inconscientemente, sus artículos necrológicos sobre hombres comprometidos con una causa son una inspiración, y ello se constata con la traducción que hace de cuentos patrióticos, de la pluma de escritores franceses, con los cuales no simpatiza para nada el gobierno de su país. Todo como si allí, en esa relación con la cultura, se hiciera un arte político, se volvieran militantes a las letras y a la memoria de los muertos por venir, como si devinieran en protagonistas de una prensa combativa.

Uno de los cuentos que publica Pereira, *La última lección* del escritor francés Alphonse Daudet, culmina con la expresión: ¡Viva Francia! Ese par de palabras, (aunque él mismo no quiere asumirlo porque las considera solo literatura), son un grito de batalla. Un elaborado ardid periodístico propio de un intelectual que quiere decir algo en clave a sus lectores. Ello le significa su primera riña con el director del periódico, y que los ojos de la policía estatal se poseen sobre él.

Pereira, lentamente, y quizá inspirado por ese joven militante que le recuerda al hijo que no tuvo, sacude su propia biografía, y se inclina, a partir de su obsesión con la muerte, por una defensa de la vida. Su total compromiso habrá de llegar con la tortura y el deceso de Rossi. Luego de varios días no saber de él, su joven protegido llega a su casa inesperadamente. Ese mismo día, hombres que se hacen pasar por miembros de la policía irrumpen en su apartamento y, aduciendo la necesidad de interrogar a un joven que ha perdido su vocación patriótica, asesinan vilmente a Monteiro. En ese momento y junto al cadáver del joven aprendiz, Pereira escribe un artículo sobre el asesinato de su asistente y compañero como si la compañía literal de la muerte representada en ese cuerpo sin vida, lo impulsara a recomponer su yo, a dar pie al periodismo que desea. Más tarde, logra que se publiquen esas palabras engañando al encargado de la imprenta.

En el texto de un periodismo vivaz y lúcido, no solo reconstruye el abuso y crimen de Rossi, sino que alerta a la nación de los excesos del poder. “Se llamaba Francesco

Monteiro Rossi, era de origen italiano. Colaboraba en nuestro periódico con artículos y necrológicas... Era un muchacho alegre, que amaba la vida pero a quien se le había encargado escribir sobre la muerte, labor a la que no se negó. Y esta noche la muerte ha ido a buscarle... Su cadáver se encuentra actualmente en el segundo piso de la Rua de Saudade número 22, en casa de quien esto escribe... Invitamos a las autoridades competentes a vigilar atentamente estos episodios de violencia, que a su sombra, y tal vez con la complicidad de alguien, se están perpetrando hoy en Portugal". Por primera vez durante su tiempo de trabajo en *El Lisboa*, firma el artículo con su apellido: Pereira. Como si ese gesto revelara por primera vez que estaba haciendo periodismo, y que además su yo encontraba la inclinación que tanto deseaba. De él no se sabe nada más, excepto que se hizo dueño de un pasaporte francés y que su exilio era obligatorio para evadir la muerte. Quizás la parca ya no estaba entre sus obsesiones más íntimas.

Por último y casi de un modo literal, *Sostiene Pereira* presenta una tesis en sus hilos argumentales que corrobora el trabajo íntimo sobre la vida del personaje, y permite la representación del periodista fracturado. Pereira asiste a una clínica talasoterápica para mejorar su condición médica. Allí conoce al doctor Cardoso, con estudios en filosofía y psicología, quien se convierte en un buen amigo y confidente, quien luego de escuchar el relato de los últimos meses, le presenta una teoría de un par de autores franceses que seducen por completo al protagonista. Dicha teoría asegura que el hombre no posee una sola alma sino múltiples almas que están en permanente conflicto. Una suerte de confederación de almas que hacen que la vida de cada ser humano tenga una dinámica de cambio todo el tiempo. Cuando alguna de esas almas genera un cambio drástico, emerge un nuevo yo que toma las riendas de lo que podría ser la identidad. Un yo hegemónico emerge para generar una transformación completa de la personalidad.

El doctor le dice a Pereira que en él un nuevo yo hegemónico está pujando, y que como su paciente, le recomienda que lo ayude, que lo inste, que le dé rienda suelta. Sin duda tiene mucho que decir sobre la patria, sobre la guerra, sobre la vida. De hecho, tras conocer los gustos literarios de su paciente, le hace caer en la cuenta de que ya inconsciente ese nuevo yo está seleccionando una literatura bastante subversiva (el cuento de Daudet), capaz de revolucionar políticamente a través de su página cultural a cualquier ávido lector. Ya sus publicaciones, puede decirse, anticipan la emergencia de ese yo hegemónico y permiten ver cómo la representación del periodista fracturado busca con ansia una nueva compostura.

Las tácticas bélicas

Podría pensarse en la anómala entrevista que realiza Pierre Peders, reportero de guerra, a Katya, una estrella del mundo del espectáculo, como la materialización cinematográfica de una estrategia bélica. Como si se tratara de un ballet mecánico, todos los movimientos de ambos personajes están pensados en términos de conquista, de encontrar el flanco débil del adversario, de esperar el momento correcto para tomar la ofensiva. Claro, cualquier entrevista podría pensarse bajo ese

modelo, pero solo cuando se trata de hurgar en el terreno de lo íntimo, en el silencio del otro como muralla, implica un verdadero desafío.

Quizá el primer error de Pierre en esta batalla es menospreciar al enemigo. Su falta de interés en la entrevista, por tratarse de un personaje plástico, de quien dice no tiene mayor mérito que su propio cuerpo, hace que no se prepare correctamente y obtenga información básica para su encuentro. El segundo error tal vez viene aunado al primero, y es el prejuicio sobre el estereotipo en que encasilla Katya. Asume con rapidez, y esa es la base de su encuentro, que una mujer así no puede ser una buena actriz; quizá desee serlo, pero está lejos de alcanzarlo. Lo único que en un momento determinado le atribuye como mérito es su capacidad de mentir. “Pero te diré para que eres buena. Para mentir. Pero más que nada te mientes a ti misma”. Tal vez olvida que la actuación tiene un vínculo profundo con la mentira, el engaño, la máscara. Ello le costará salir sin nada de la entrevista, aunque por un momento, airoso y arrogante, crea haber vencido a su adversaria.

Durante el relato se asiste a un singular juego de seducción y rechazo. Kathya, alicorada y quizá con ganas de pasar el rato, se entretiene tentando a Pierre con su belleza y encantos, ofreciendo apertura, cercanía, para luego retirarse y generarle disgusto y desosiego. La entrevista se convierte en un rompecabezas que el reportero debe completar, un enigma que trata de resolver, un territorio que cree conquistar, pero del que cada vez sale expulsado con las manos vacías.

El contraataque de Peders es frontal. Jugando al psicólogo, cosa que muchos periodistas suelen hacer, cree leer a Katya como si fuese un libro abierto, basado en la prejuiciosa imagen que se hizo de ella antes de conocerla. Le dice directamente, tratando de penetrar en su mente, que no es buena actriz, que la reducción de busto a la que se sometió es un intento para que la tomen en serio, pero que sigue siendo una niña egoísta y caprichosa. “No me resulta divertida, señorita Katya. Exclama enfático Pierre. ¿Por qué no intentas convertirte en una persona en vez de una niña rica malcriada que saber ser encantadora? No es lo mismo que tener talento, y no creo que tengas mucho”.

Le recalca que no conoce el dolor, y que sus constantes quejidos y sollozos no tienen trasfondo alguno. Como estrategia para romper la coraza en que se encierra, le narra parte de su vida. Algunas cosas son ciertas, otras no. Sin embargo, espera que exponer una historia trágica como la suya sea la clave para encontrar algo interesante en la vida de la actriz. No lo logra. La consentida doncella o es tan ingenua que no tiene una profundidad por auscultar, o tan brillante que no se deja quebrar por las destrezas de su entrevistador.

Asumiendo que en el campo de batalla se debe conocer al enemigo, Pierre revisa los archivos personales que Katya conserva en su computador portátil. Descubre un diario en el cual se revela a una mujer devastada, con un extraño dolor, que se resiente del mundo y se esconde tras el éxito y la fama, pues tiene la sensación de que la muerte la rodea. Utiliza esa información para derrumbarla. Ella le reprocha el juego sucio. Le dice que se siente violada.

Luego de la violenta reacción emocional, él asegura que no utilizará nada de eso para la entrevista, pero le pide que le cuente cuál es el peso que lleva sobre sus hombros. “Esto ya no es un juego para mí. Es muy real. ¿Quiero saber qué te acosa? Pregunta Pierre. ¿Por qué? Responde Katya. Porque también me siento acosado. Quizás las cosas no estén tan mal como crees”. Ella accede, si él decide compartir su más oscuro secreto también. Llegan así a un acuerdo, a una tregua, deciden poner las cartas sobre la mesa. Ella toma su computador y lee otro fragmento del diario. Le han diagnosticado un cáncer terminal.

Tras esta información devastadora, Pierre ofrece disculpas por ser tan insolente durante la entrevista. Acto seguido, ella le obliga a cumplir su promesa. Él le narra la muerte trágica de su esposa, y su culpabilidad a cuestas. Todo queda grabado. Se despiden entre estas singulares confesiones que parecieran hacer brotar la más pura intimidad a través de un diálogo desencarnado, como si sus almas fueran expuestas más allá del periodismo como tablero de guerra. El último diálogo antes de despedirse es revelador: “¿Qué tenemos en común? Pregunta Pierre. No creemos en las relaciones, responde Katya. Tienes razón. No hay igualdad, asegura él. No, siempre hay un ganador y un perdedor, concluye ella”. Y esas lapidarias palabras no son otra cosa que un anticipo de la derrota del airoso reportero.

Después de dejar el apartamento, Pierre llama a su editor y le dice que tiene la primicia que buscan: Katya tiene cáncer. Triunfante, el personaje representa la capacidad demoleadora del periodista que se vale de cualquier estrategia, cualquier truco para alcanzar su cometido. Sin reparos de orden moral, rompiendo todo código deontológico, lo que le importa es obtener una primicia informativa. Y todo ello partiendo de la base de que no solo su método, sino sus presupuestos, son siempre acertados.

El personaje asume desde un principio que Katya, a pesar de lo que representa, como cualquier ser humano, debe esconder un turbio secreto. El buen reportero sabrá encontrar ese lugar oculto de la intimidad para hacerlo público. Allí no se comporta de modo distinto a un paparazzi. Sin embargo, como si se tratara de aleccionar perversamente dicha conducta, el periodista es víctima de su propio invento. Luego de contarle al editor de la noticia, Katya lo llama. Él está frente al apartamento de la diva. Ella conversa con él mientras lo observa desde la ventana de su *loft*, está literalmente por encima de su contrincante. Pierre no es más que un peón diminuto abajo, empequeñecido y miserable al otro lado de la acera, bajo la mirada triunfante de una gran estratega.

Ella, mientras hablan, le recuerda su falta de familiaridad con su trabajo como actriz, y que no realizó una tarea de investigación mínima. De haberlo hecho se hubiese percatado que lo que había leído no era su diario personal. Era el diario del personaje de la telenovela que ella interpretaba. Ni tenía cáncer, ni menos una vida cargada de dolor como el suponía. Había actuado para él con maestría. Le había engañado. Supo aprovechar su confesión, su debilidad, y convertirla en un arma destructiva. Le comprobó así que no solo sabía actuar muy bien, lo que él le aseveró

estaba fuera del alcance de una mujer sin talento, sino que irónicamente, era cierto todo lo que un principio pensaba: Katya era superficial, arrogante, una mujer sin respeto por las reglas. Pero ello no equivalía a que fuera carente de la inteligencia suficiente para derrotar en su propio juego, al que se consideraba un curtido y hábil reportero de guerra. Quizá el estratega olvidó que no hay enemigo pequeño.

Para terminar, basta decir que tanto *Sostiene Pereira*, como *Interview* permiten auscultar una visión del trabajo del periodista que, en dos líneas distintas, ponen en tela de juicio la capacidad de separar la dimensión íntima de la dimensión laboral. Para la novela, el periodismo, reducido al mundo cultural, tiene la potencia de ampliar sus propios medios y rutas para construir la realidad social. Para la película, las tácticas de guerra propias de la entrevista, suponen siempre la importancia de la duda metódica, la incredulidad, la responsabilidad profesional, obviarlas entorpece el trabajo del reportero.

La representación del periodista fracturado es, en este caso, el detonante de ambas situaciones. La memoria necrológica de Pereira niega rotundamente un periodismo comprometido, la arrogancia del reportero de guerra que con prejuicio no considera la entrevista de una actriz como un trabajo periodístico genuino, conlleva la marca de su propia biografía desolada. Es la imagen de la intimidad en ambas historias la que sirve de escenario para cada drama. Esa intimidad de un hombre que busca evadir la vida pública encerrándose en el mundo de las letras, en la muerte como refugio.

Es la intimidad de una vida trágica, llena de conflictos personales, de pérdidas de seres queridos, expuesta como mecanismo de conquista, la que reduce el periodismo a una estrategia bélica. Ambos personajes, Pereira y Pierre, quedan al filo de la recomposición, buscando soldar las fracturas, literales en unos casos, simbólicas en otros.

8.5 ‘Los Imperfeccionistas’ y ‘Morning glory’. Representación del periodista coral. Imagen de la fragilidad

El ruso Mijail Bajtín (2003) fue quizá quien comprendió con mayor claridad la lógica compleja con que la novela da vida a sus personajes. A partir del análisis de la obra de Dostoievski acuñó la idea de novela polifónica, una suerte de figura que permite comprender cómo la novela opera con las voces múltiples de los personajes, en lo que podría parecerse con facilidad a un espectáculo escénico, operático, en el que el lector debe saber escuchar cuidadosamente las variaciones de tonos y los relevos musicales para elaborar, en el fondo, un gran texto dramático.

En el caso del cine existe una forma similar: el personaje coral. Esta figura supone que, a diferencia del modelo tradicional, el drama no se centra en uno o dos personajes protagónicos, sino que introduce a un grupo de personajes con sus respectivas conexiones que son, por decirlo de algún modo, mucho más que la suma de sus partes. En ambos casos, no se trata de un personaje grupal o colectivo. Es decir, no opera como si se tratara de una masa informe, propio de cierta literatura y

cierto cine interesado en representar lo que podría ser un sujeto grupal; sino que es, en otra línea, un ejercicio que mantiene viva la individualidad de cada personaje, de hecho penetra con profundidad en el simulacro psicológico, lo que supone que todos son diferenciables y el interés recae en las relaciones que establecen con el gran coro del que hacen parte.

La idea coral viene dada por la orquestación entre ellos, capaz de presentar como resultado una nueva dimensión de sentido, una nueva realidad para el lector, para el público. Juntos son un gran personaje, juntos dejan salir a luz una dimensión dramática mayor; de allí que en este capítulo el análisis no verse sobre un único personaje, sobre el perfil de un periodista que es el foco central de cada historia a partir de su representación, sino sobre un grupo de personajes, cuyas voces urdidas insoslayablemente entre sí, tienen un suelo común, y al mismo tiempo dan pie a una nueva imagen del periodista.

*Los Imperfeccionistas*¹⁷, la opera prima de Tom Rachman, tiene quizá como personaje principal la vida y muerte de un periódico norteamericano en suelo italiano. A lo largo del relato se entretajan, en pequeños apartados al final de cada capítulo, fragmentos de la historia del medio escrito, desde sus inicios hasta su funesto cierre, lo cual cubre un lapso de tiempo de más de cincuenta años. Y aunque parece que ésta fuera una historia secundaria, es realmente la responsable de darle unidad a la polifonía de voces del relato.

Para alcanzar tal fin, la obra no es otra cosa que un moderno drama sobre las vicisitudes biográficas de cada uno de los miembros del periódico, y estos perfiles revelan tanto la dimensión laboral como personal y las extrañas tensiones que las hacen inseparables, para bien o para mal. Ninguno de ellos puede arrogarse el título de personaje protagónico, ninguno destaca sobre otros en términos narrativos. Cada uno de ellos suma un fragmento a esa coral que es el periódico como empresa informativa, como eje central de la novela.

Por otro lado, *Morning glory*, película del director Roger Michell, si bien tiene un tono coral, está construida a partir de la focalización de un personaje protagónico y sus vinculaciones dramáticas con su co-protagonista. Ello, sin embargo, no quiere decir que los ecos del modelo polifónico no estén presentes. Sería incluso posible pensar, para mantener las insinuaciones musicales, que se trata de un dueto operático. Y ello porque la guerra interna entre ambos personajes revela la pulsión agresiva en la escena que busca armonizar ambas voces al final de la historia. Allí, un programa de televisión propio del modelo de variedades, esos que privilegian el entretenimiento como razón de ser, quizá una suerte de *talk show*, funciona como espacio de cohesión de las relaciones entre personajes.

Dichas historias presentan la idea de ligadura, de relación, de afectación como el motivo principal de su despliegue. Quizá por ello la representación que emerge de

¹⁷ Todas las citas entrecomilladas que hay en este capítulo y que no cuentan con su referencia al final, hacen parte de la novela analizada *Los Imperfeccionistas* (2010), de Tom Rachman. Asimismo, los diálogos que se utilizan fueron extraídos de la película *Morning glory* (2010) del director.

ambas permite comprender las vinculaciones laborales, personales, y con el propio medio de los periodistas. En tal medida es, la imagen de un sistema social, la que se aduce tanto en el interés de *Los Imperfeccionistas* por analizar la época de gloria y decadencia de un periódico que depende del pulso personal de sus miembros, como en la capacidad de los miembros del equipo de trabajo de la película *Morning glory*, para prestarle primeros auxilios a un show televisivo que la cadena ya ha declarado paciente terminal.

El estado crítico de ambos medios es uno de los lugares de encuentro que revela la transformación propia del trabajo periodístico, de las lógicas informativas. El periódico de *Los Imperfeccionistas*, a pesar de varias estrategias por resistirse a las nuevas dinámicas informativas y a los cambios tecnológicos, muere sin remedio. Esto representa un epitafio para la prensa escrita que los más pesimistas, los de tono apocalíptico, ya han profetizado. Como contrapunto, *Daybreak*, el atrevido *talk show* de *Morning Glory* a punto de fallecer por su bajo *rating* y su dudosa calidad de contenidos, sobrevive, regresa de las cenizas, convirtiéndose en el *enfant terrible* de la televisión que entiende la información como ejercicio parasitario del entretenimiento.

La muerte y resurrección de ambos medios está indisolublemente incrustada en el pulso personal de sus personajes. No solo depende, como podría pensarse, de causas propias del mercado de medios, de la pugna informativa, de la batalla por la noticia, pues es indudable su intervención. Pero estos relatos exploran hasta qué punto la denominada condición humana, que Hannah Arendt ha enseñado, emerge en la frontera entre la esfera pública y privada, que aquí viene siendo el espacio laboral y la vida personal. Dicha condición es un elemento capital en sistemas sociales, como lo son un periódico para público extranjero producido en Italia y un programa de televisión que, para competir, sabe que debe espectacularizar sus contenidos.

Y en ambas historias los personajes revelan su fragilidad. La esfera privada, las crisis con los proyectos de vida, las frustraciones con las propias biografías, los conflictos familiares, afectan directamente el mundo laboral. Como el título de la novela de Rachman lo dice, los personajes son imperfectos o por lo menos ostentan imperfecciones personales como cualquier profesional debe tenerlas. Así, tanto en el texto como en la película, los desperfectos ponen en obra la labilidad humana, las flaquezas del género y la fragilidad del periodista.

Los Imperfeccionistas y *Morning glory* entregan una representación del periodista vulnerable que permite analizar cómo, al pertenecer a un sistema social es un eslabón que debilita o fortalece las cadenas, según sea el caso, hasta ser responsable de una muerte anunciada, o del regreso triunfal al limbo mediático de un desahuciado *talk show*.

Sistemas Sociales

Con seguridad, es la obra del sociólogo alemán Niklas Luhmann (2000) la que ha dado forma a una teoría de los sistemas sociales. Inspirada en la teoría general de

sistemas, *La realidad de los medios de masas* explica la manera en que los grupos establecen un sistema de relaciones con base en procesos comunicativos. Dichos sistemas sociales permiten comprender diversos fenómenos que poseen una estructura de conexiones entre sus elementos y que tienen la capacidad de producir excedentes de sentido, y de reproducirse de una manera autónoma.

Para ello, señala, la base es la permanente comunicación entre cada nodo o cada punto del sistema. De allí que la comunicación esté en la base de cualquier forma social, pero no como un contrato o un diálogo, sino como un mecanismo de circulación que permite el funcionamiento de los sistemas sociales. Critica fuertemente la idea de que la comunicación es un acto intencionado que contacta dos conciencias, pone a un emisor y un receptor en común, para mostrar que solo la comunicación como flujo produce comunicación al interior de un sistema.

El sociólogo ha estudiado los medios masivos, en los cuales fácilmente pueden ubicarse el periódico norteamericano de *Los Imperfeccionistas* o el programa de variedades de *Morning glory*. Su idea es que estos particulares sistemas sociales, propios de las sociedades modernas, se caracterizan por la producción amplificada de comunicación que incluye a los públicos como otros elementos internos del sistema.

En esta medida, la comunicación permite que todo sistema opere, lo cual lleva a inferir que su interrupción genera atrofias o incluso la destrucción del sistema. Ese es quizás el caso de la muerte del periódico en *Los Imperfeccionistas*. Todo el relato reconstruye con detenimiento las rupturas entre sus miembros, las ausencias de flujo entre unos y otros, y el desvanecimiento de los vínculos que mantendrían a flote las dinámicas periodísticas del diario en suelo italiano. Del mismo modo, podría pensarse que la recomposición como sistema social no solo salva al programa de variedades de *Morning glory*, insuflándole otra dinámica de trabajo, sino que revela el cambio de estilo de los propios periodistas a partir del uso de verdaderos espacios comunicativos en su interior.

La teoría de Luhmann ha sido objeto de varias críticas, al parecer por disolver lo que muchos consideran el factor humano (recurriendo a una metáfora industrial), cuando reduce los sujetos a simples eslabones del sistema, partes de una máquina. Sin embargo, es precisamente la posibilidad de pensar a cada individuo como parte de un sistema social lo que deja explicar su funcionamiento sin reducir dicho sistema a las individualidades de sus miembros.

En otras palabras, un periódico no fracasa por la terquedad de uno, la ambición de otro o el desinterés de un tercero, sino por la descomposición del sistema cuando un elemento corta la comunicación con otros. Pero valga la aclaración no se trata de comunicación interpersonal, sino de ruptura de la comunicación como funcionamiento del sistema en interconexión. Caso igual, para el triunfo de un programa televisivo, que no sobrevive únicamente por el empeño desmedido de uno de sus miembros, si no gracias a que logra establecer un equilibrio en el sistema, permitir que sus colaboradores trabajen articuladamente.

Ambas historias brindan una imagen de los medios con lógicas periodísticas como sistemas sociales. Los periodistas implicados, en un amplio espectro, porque se encuentran desde corresponsales en el extranjero, correctores de estilo, editores económicos y directores (en *Los Imperfeccionistas*) hasta productores ejecutivos, presentadores de noticias y editores (en el caso de *Morning glory*), son piezas de este gran puzzle que se osa llamar prensa seria en un caso, y espacio de entretenimiento en otro.

No obstante, también es importante decir que cada uno de ellos es a su vez un pequeño sistema que sirve de puente entre el sistema social y un entorno que le es externo (Luhmann concibe el entorno como lo externo a todo sistema y que sirve de espacio de anclaje). En este caso la vida personal es ese entorno que, aunque en teoría no debería afectar el sistema social, que por definición es cerrado, lentamente revela pequeñas grietas por las que se cuelan elementos exógenos que afectan su funcionamiento. Por jugar con la metáfora de los sistemas, los periodistas, esa parte del sistema social que son los medios (a la vez pequeños sistemas), afectan el trabajo global positiva o negativamente a partir de sus propios desequilibrios internos.

De allí que en estos relatos polifónicos, en estas historias de personajes corales, la nota común sea la fragilidad de cada uno de sus miembros, que da como resultado la representación de periodistas vulnerables. Y la fragilidad, término que entre otras tiene un uso dentro del espacio químico, no se contrapone a dureza como podría pensarse. Por el contrario, es una propiedad que solo es posible en superficies duras. Se reconoce por una fisura, pero no por una descomposición total, que sería más cercana al término ductilidad.

Quizás un cristal que revela una hendidura sería una imagen de la fragilidad, metáfora de una ruptura, un posible quiebre, sin que la integridad de las partes esté descompuesta. Etimológicamente el término procede de la raíz latina *fragilis*, que literalmente significa quebrar, y de sufijo *ilis* que indica una potencia pasiva. Frágil entonces es lo que puede romperse, pero vale la pena insistirlo, no se ha roto completamente, no ha perdido todas sus partes. De allí que en el terreno humano la fragilidad sea un rasgo propio de cada uno de los miembros de la especie (metafóricamente hablando).

Ante las adversidades destructivas, en apariencia los cuerpos se mantienen incólumes. La representación tradicional del periodista puede ocultar, aunque no en todos los casos, su propia fragilidad, pero tanto en la novela como en la película es la que permite comprender este trabajo narrativo a varias voces. En uno de los relatos la fragilidad hace estallar el sistema en mil pedazos (en parte son muchas las causas); en el otro, su recomposición permite que la superficie, el medio periodístico se mantenga sólido como roca.

Ocaso de la información

Para representar colectivamente a un grupo de periodistas es necesario, en cada relato, construir una imagen particular del medio. Con base en ella, podría asumirse que vienen dados los perfiles particulares de sus miembros, y no solo desde el punto de vista de sus funciones, de sus labores, sino de todos los prejuicios, estereotipos y suposiciones que acarrearán sus tareas profesionales en medio del sistema social del que hacen parte.

La película *Los Imperfeccionistas* no solo se concentra en el presente de varios de los miembros del equipo del diario norteamericano en tierras italianas, sino que reconstruye su historia concentrándose en sus principales crisis a través de la historia. Dichos momentos permiten comprender el estilo, la ideología, las políticas de este medio, y cómo recalcan sobre su presente y su propia desaparición.

Su fundador Cyrus Ott, un magnate *yankee* decide crear el periódico en 1954 y para ello le encomienda la tarea a un matrimonio de periodistas norteamericanos (Betty Lieb y Leopold T. Marsh) que residen en Italia. Les dice que la información es una responsabilidad cívica y un derecho ciudadano, por lo que un periódico en inglés que tenga como cede el antiguo continente podrá informar a cualquier americano en el mundo entero.

La descabellada propuesta, incluso para los dos cómplices que dirigirán el medio sus primeros años, está soportada en la riqueza de Ott que se puede dar el lujo de mantener a flote una empresa que solo produce pérdidas. Hasta el final del relato serán un misterio los verdaderos motivos que impulsaron al magnate a embarcarse en esta extraña lid. Ott muere pocos años después de fundar el periódico a causa de cáncer, llevándose a la tumba, al parecer, las auténticas razones de su odisea mediática.

En *Morning glory*, Becky Fuller, una joven periodista, consigue el puesto de productora ejecutiva de un programa de variedades del canal IBS que tiene el peor *rating* de su franja horaria, sin contar su mala reputación en términos de calidad informativa. Luego de ser despedida de su último trabajo, y con la presión de que ha fracasado en casi todo lo que se propone (incluida su vida personal que es un desastre), está decidida a echar a andar el programa a toda costa. Tras de ella se revela una fábula clásica de superación a partir de empeño, trabajo duro, creatividad y la buena mano de la fortuna.

El enredo dramático de la historia emerge cuando Becky obliga, a partir de un contrato previo, a un viejo y curtido reportero, un ejemplar de una especie casi extinta de periodistas que conciben la labor informativa como un rito sacrosanto, Mike Pomeroy, a ser el nuevo conductor del show. “Las noticias son un templo sagrado. Eres (le dice Mike a Becky), parte de la camada que las arruina con idioteces”. A partir de su imagen y credibilidad, ella espera que este periodista de antaño suba los índices de audiencia, pero ese hueso duro de roer, que no por nada

en varias ocasiones es llamado el tercer hombre más odioso del mundo, se convierte en una carga.

Para seducirlo de aceptar el trabajo Becky apela a su vocación: “Has sido periodista desde que escribías para el diario de tu primaria. ¿No lo extrañas? Esos programas, dice él, no dan noticias. ¡Por Dios, *Daybreak!* La mitad de su público perdió el control remoto”. En ambos relatos se ofrece una perspectiva del trabajo periodístico clara. Los sucesores de Ott, todos contratados por los herederos del magnate, quieren mantener viva la idea de un periodismo serio y responsable, que, creían, enorgullecería al gran patriarca y rendiría tributo a su memoria. Todo ello, incluso, a costa de no adaptarse a los cambios propios de comienzos del milenio como la digitalización de los medios, negándose a tener una versión web del periódico, y mucho menos a renunciar al riguroso modelo del periodismo investigativo de la vieja escuela.

Es comprensible que dicha prensa no sea sostenible, lo que sumado a las pérdidas monetarias y a los lectores cada vez más inexistentes para un periodismo de ese estilo, desembocan en el cierre definitivo del diario. El caso de Becky Fuller en *Morning glory*, tiene como principio que los programas de entretenimiento informan sobre temas ligeros con el único objetivo de distraer a un público que desarrolla actividades matutinas. Informar es uno de sus cometidos, pero siempre triunfa en cualquier contienda el entretenimiento de las teleaudiencias. Becky se lo deja claro a Pomeroy en una acalorada discusión: “Lamento tener que darte la noticia pero el mundo se ha debatido entre entretenimiento contra información durante años. Y sabes qué Mike: ¡Tu lado perdió!”.

De allí que la información tenga que pasar por el modelo del espectáculo, encontrar cómo vencer a la competencia en un mercado donde cada día los periodistas y el equipo que los acompaña deben inventar formas creativas y descabelladas de llegar al público. La búsqueda de equilibrios queda casi al buen juicio de los periodistas que sobreviven en el medio y saben adaptarse. Los dueños de las empresas periodísticas no se interesan por el credo ético de los profesionales de la información, siempre recuerdan que los medios son un negocio.

Sistemas periodísticos

De la novela *Los Imperfeccionistas* vale la pena decir inicialmente que el neologismo de su título es un anticipo oracular de los dramas internos de sus personajes. Esta mezcla polifónica de voces lánguidas, que revelan el peso de la vida laboral, como si presintieran la inevitable muerte de su medio de sustento, se encarga de revelar un lado oscuro, el secreto mejor guardado, incluso la capacidad de cada uno de ellos de explotar lo peor de sí para su beneficio.

Sin embargo, en la pluma de Rachman no se trata nunca de estereotipos ni caricaturas, quizá porque deja claros sus roles laborales desde el ángulo de la vida personal. Todos emergen como fuertes simulacros humanos capaces de ese extraño gesto de identificación del lector que reconoce, a pesar suyo, que comprende y

quizás alienta comportamientos deplorables de los miembros del periódico del Ott. Seres imperfectos que en cada una de las circunstancias en que son dibujados, siempre revelan sus crisis laborales desde diferentes ángulos.

No podría decirse que no emerja en ellos un amor por la profesión, por supuesto que está presente, sin embargo la nota común es negativa, y el periodismo, un infortunado accidente del destino. Así, la profesión es un terreno ingrato para todos o casi todos, y hacer parte de un medio es más un castigo que una recompensa. Es fácil reconocer que la rutina laboral se parece más a la vida en una prisión que descompone las relaciones privadas, y que reduce todo sueño de libertad a cenizas.

En esta novela es posible encontrar el abanico de miembros que conforman un periódico, incluso podría decirse que ninguno de los principales escapa a la pluma de Rachman. Con facilidad pueden reconocerse las categorías de Paola Requeijo Rey (2010), para clasificar la imagen del periodista en el cine, incluida esa que es de su propia cosecha y que denomina *chicos de la prensa*, para hacer referencia a miembros menos notables en términos de representación como correctores, diseñadores, diagramadores.

En esta novela polifónica, en términos de Bajtín, el escritor dedica cada capítulo a un personaje para dejar que la voz de cada uno de los miembros principales del diario se deje oír, y con ello hacer un recorrido literario dentro del emblemático periódico del siglo pasado. Si bien su espectro es grande, narrativamente se concentra en diez personajes: Lloyd Burko, corresponsal en París; Arthur Gopal, redactor de necrológicas luego editor de la sección cultural; Hardy Benjamin, redactora de economía; Herman Cohen, corrector jefe; Kathleen Solson, redactora jefe; Winston Cheung, corresponsal en El Cairo; Ruby Zaga, correctora; Craig Menzies, jefe de redacción; Abbey Pinnola, directora financiera y Oliver Ott, director.

Entre todos ellos se teje el sistema social, como si se tratara de una ronda, cada uno es una voz que en diferentes tiempos cantan la misma melodía. Claro está que están incluidos más miembros, y también el mercado, el periodismo como oficio, las tecnologías, los lectores. Lo interesante es que se representan las relaciones frágiles que existen entre ellos y cómo éstas afectan el proceso laboral.

Lloyd Burko, un veterano corresponsal que trabaja a destajo desde Francia, representa la resistencia general del periódico a los cambios tecnológicos. Como si fuera el eslabón más débil del sistema, pero a su vez un lugar que visibiliza su crisis, no tiene computador y por ello todavía redacta sus artículos en máquina de escribir. Envía sus textos por fax, razón por la que Craig Menzies, jefe de redacción, le reclama por tan arcaica práctica que significa un dolor de cabeza, dado que sus trabajos deben ser transcritos.

Burko ronda los setenta años, ha perdido el apetito sexual, quizás el único interés genuino de su vida, y tiene unas relaciones pésimas con sus hijos. Sin dinero trata de que le publiquen artículos que carecen del rigor periodístico, pues tampoco tiene un

contacto en la escena pública a quien recurrir para buscar información. “Debo haber hecho ¿cuántos? un artículo al día desde que tenía veintidós años. Y ahora no puedo improvisar ni una sola idea. ¡Ni una sola! Ya no tengo idea de lo que ocurre. Ni siquiera el periódico quiere publicarme nada”.

En este personaje no solo se asiste a la fragilidad de la edad, del envejecimiento del estilo informativo arrojado a un viejo titán que ya no sabe qué batallas luchar, sino a un reflejo del medio que no actualiza sus herramientas tecnológicas y pierde cada vez más lectores. Al final, termina viviendo con el único hijo que no le ha dado la espalda, pero que jamás hizo nada con su vida. Un extraño desenlace donde la intimidad de un anómalo hogar es refugio y recordatorio de que una vida dedicada al periodismo no deja nada, ni dinero de pensión, ni siquiera el respeto de los colegas que lo consideran un dinosaurio.

Arthur Gopal, es el hijo de un prestigioso periodista cuyas hazañas han sido siempre más un obstáculo que una inspiración en la vida del reportero. Terminó incursionando en medios para satisfacer los deseos de su padre, pero realmente nunca le interesó escribir. “La meta que preside su trabajo en el periódico es la indolencia: publicar con la mínima frecuencia posible y escabullirse en cuanto nadie lo observe. Y está alcanzando esa meta profesional de modo espectacular”. Redacta notas necrológicas, quizá porque prefiera el silencio de los muertos que el parloteo de los vivos.

Sin embargo, justo cuando hace una entrevista a una intelectual desahuciada, recibe la noticia de la trágica muerte de su hija de ocho años. Su vida se desmorona por completo. Regresa al periódico luego de un largo periodo de duelo, y se despierta su herencia narrativa, lo que le permite, en un gesto ególatra, robarle el empleo a su jefe como director de la sección cultural.

Este apocado redactor se convierte en un sombrío pero exitoso reportero a la altura de su progenitor. Tras el cierre del periódico es quien consigue el mejor empleo como jefe de redacción en un periódico norteamericano. Su fragilidad, producida por la temprana muerte de su hija, pone al descubierto cómo el dolor potencia una escalada profesional en un medio agresivo donde normalmente sobrevive el más fuerte.

Del desempeño laboral de Hardy Benjamin, una mujer de casi cuarenta años, no se sabe mucho. Se revela solo una faceta de su vida privada, su relación con un joven irlandés mucho menor que ella, que se aprovecha para que le sostenga económicamente. Singular ironía de una frágil mujer que informa sobre la más compleja economía del mundo, indica a los lectores las difíciles dinámicas del mercado, y a la vez, es víctima de un timo en su economía doméstica.

Todo el tiempo se presenta la fragilidad emocional de una persona que renuncia a muchos de sus principios por miedo a la soledad, por tener compañía en casa, exponiendo una economía del gasto innecesario. Frágil historia de una dimensión femenina que enfrenta el paso del tiempo como un enemigo que destruye la

realización integral y convierte al trabajo en válvula de escape, del infierno privado, por obvias razones auto infligido.

En su vida Herman Cohen no desempeña ni ha desempeñado una labor periodística. Es un corrector, el jefe de corrección del periódico (un chico de la prensa). Sin embargo, un corrector con la maestría de un gran escribano, un hombre ilustrado que tiene su biblioteca llena de diccionarios, enciclopedias y libros de cocina. Cree que la prensa es una actividad intelectual destinada a retar a las mentes a crecer. “El diario tenía para Herman un atractivo cosmopolita. En su imaginación, era el periódico que un novelista o un espía internacional llevarían bajo el brazo”.

Toda su vida sintió que estaba a la sombra de su mejor amigo, a quien siempre consideró un gran genio, capaz de alcanzar las cumbres de la intelectualidad. Descubre, ya a sus sesenta años, que nada de eso era cierto. Su amigo, a quien admiraba, era el genio que él creía, y que él había logrado una vida digna tras las letras. Su fragilidad termina por revelar un importante papel en el sistema social, pero su visión tradicional lo convierte en el principal opositor de la modernización del periódico.

Kathleen Solson representa con desenvoltura una nueva especie de mujeres cuya vida gravita alrededor del éxito profesional. No se trata solo de amor al trabajo, sino de una carrera por elevar el poderío femenino. Redactora jefe desde hace varios años, lleva las riendas del periódico en su momento más crítico, hasta el punto de convertirse más en una ejecutiva que otra cosa. “Mi vida se ha convertido en una única y eterna reunión. Lo creas o no, yo antes era periodista”.

Odiada por sus subalternos por sus duros y cruentos comentarios, pareciera, a los ojos de todos, una dama de hierro. “Es extraño ser el jefe, saber que hablan de ti. Dudan de ti, se sienten molestos por tus decisiones, y como son periodistas, se quejan, echan pestes y protestan por lo que haces”. Descubre que su marido la engaña y eso la lleva a tratar de sostener un affaire con un antiguo compañero que encuentra por casualidad en una rueda de prensa. Al final, todo para ella es un asunto de conquista, de ganar la batalla, de llevar la delantera, de no dejarse vencer. En medio de ese sistema social, acelera los flujos de comunicación esperando que la velocidad sea un factor capaz de salvar este gran barco que va a pique, como si la prensa solo dependiese del mercado.

Winston Cheung, un joven estudiante de ciencias, cuyo único mérito laboral es una investigación fallida para enseñar lenguaje a un grupo de primates, busca el puesto de corresponsal en el periódico *El Cairo*. Nunca ha hecho periodismo y tiene que comenzar su tarea en una tierra ajena, con un idioma que no conoce. Es un completo fracaso. Otros dos periodistas, que parecieran ayudarlo en su tarea, terminan siendo la competencia, pues también van tras el cargo.

Al final, derrotado, reconoce que prefiere estar en una biblioteca (lo único que disfruta de su labor investigativa), que consiguiendo testimonios explorando fuentes. “¿Hay algo que te haya gustado de esta experiencia periodística? Ir a la

biblioteca. Creo que prefiero a los libros que a las personas. Las fuentes de primera mano me dan miedo”. Regresa a su casa, como imagen perfecta de un elemento que se separa del sistema para mantenerlo en funcionamiento.

Ruby Zaga es otro ejemplo, como Herman Cohen, de los chicos de la prensa. Su tarea es corregir los artículos y ubicarlos adecuadamente en la estructura de las páginas que serán publicadas. Aunque es buena en lo que hace, sus compañeros la detestan y todo el tiempo se burlan de ella. Lleva casi veinte años en el periódico, pero a pesar de su antigüedad es una paria. En un ataque de ira insulta al director del periódico a las afueras de las instalaciones, cree que será despedida, lo cual nunca sucede, y por eso se alegra de seguir haciendo un trabajo que detesta. Representa una pieza del sistema que permite que el engranaje funcione adecuadamente; al mantener sus crisis personales al margen de lo laboral, no afecta el trabajo colectivo.

Craig Menzies, el jefe de redacción, es la imagen perfecta del periodista que vive dedicado a su trabajo. Llega primero que todos y se va de último tras apagar las luces de la sala de redacción. Es quien resuelve todos los problemas y toma las decisiones importantes, aunque los créditos se los lleve Kathleen, quien está por encima de él en la cadena alimenticia. A pesar de que en casa, luego de comer se dedica a revisar qué noticias ha publicado la competencia, para sorpresa de todos tiene como novia a una joven fotógrafa americana mucho menor que él.

Considera que ella es el equilibrio de su vida, y sabe, a ciencia cierta, que es su única felicidad porque en el fondo detesta su trabajo. Quería ser un gran inventor recordando por alguna patente fabulosa que entrara al libro de la historia. Su vida se viene abajo cuando descubre que su novia tiene un amante italiano. “Me paso la vida en un trabajo que odio, en una profesión que no soporto. Tengo 41 años y mi novia se folla a un tipo del grupo de yoga, y yo tengo que pagar los gastos legales”. A pesar de que trata de llevar la carga, no lo logra, y enfrentar una cruenta traición lo hace aún más frágil, hasta el punto de afectar su trabajo. Tras su separación, que le duele profundamente, la peor consecuencia es tener que ir todos los días al peor lugar del mundo, su trabajo.

Abbey Pinnola, directora financiera del periódico, sufre porque los miembros del equipo editorial se refieren a ella despectivamente como “contabilidad”. Le duele que no la traten con respeto a sabiendas de que es ella quien ha mantenido a flote una empresa que solo da pérdidas. Incluso, les ha cuidado la espalda evitando varios despidos solicitados por la junta directiva de Empresas Ott. “Todos estos tipos no son más que taquígrafos glorificados que pontifican sobre las prerrogativas de la prensa, como si el periódico fuera algo más que un negocio”. Es humillada vilmente por el único de los miembros del equipo editorial que despide, en un bochornoso cuadro romántico en el cual su fragilidad personal queda mancillada.

Por último, en esta polifonía de voces, está el director del periódico, el nieto del fundador: Oliver Ott. Como él mismo se define, es un ser imperfecto al que le debe faltar un cromosoma, es enviado a dirigir el periódico porque la junta directiva no

sabía qué hacer con él, tras la muerte de su padre y aduciendo que más pérdidas no eran posibles. Con dos años en el cargo no le interesa nada de lo que pase con el periódico, solo visita las instalaciones en horas de la noche para firmar algún papel importante; vive en la mansión de su abuelo con su perro de nombre Schopenhauer, su único amigo en el mundo. Mantiene diálogos intelectuales con su canino compañero, y solo a él, como si fuera la encarnación del filósofo alemán, le confiesa que su único interés es el mundo del arte. “La belleza –le dice a Schopenhauer– es lo único que me importa”.

Extrañamente, este último eslabón del sistema, el burgomaestre del barco informativo, es el mayor responsable de su desaparición. Su desinterés hace que no se ponga en marcha ninguna estrategia de supervivencia. En el fondo, es una alegoría del espíritu libre del periodista, a quien no le interesa banalizar una noble tarea, casi artística como la prensa con asuntos materiales, y sucios como el dinero o el mercado. Esa postura clava las últimas alcayatas del féretro.

El film *Los Imperfeccionistas* representa la fragilidad de cada uno de sus personajes, siempre a partir de los lugares que ocupan en el sistema social. La membrana que permite pasar de la vida privada al mundo laboral, contribuye notablemente con el deterioro del periódico, recordando que un sistema funciona mal cuando una de sus patas está en crisis.

Todo ello se constata en la resistencia de Lloyd Burko a las nuevas tecnologías, el voraz apetito de Arthur Gopal que solo busca réditos personales; las crisis adolescentes de Hardy Benjamin que le restan profesionalismo; la torpeza de Winston Cheung, un corresponsal que no tiene el agresivo espíritu dominante del corresponsal en tierras extranjeras, la visión de un periodismo tradicional que no mide los costos de su anacronismo que ostenta un corrector jefe como Cohen; la competencia desmedida, sin saber a ciencia cierta con quién, de Katlheen, el odio al trabajo y a la profesión respectivamente de Ruby Zaga y Craig Menzies, y en una caricatura de director que no tiene el más mínimo interés en el mundo del periodismo.

No es extraño entonces que el factor humano haga parte de la caída, contribuya a que en este relato aparezca un epitafio a un modo de trabajo periodístico que no tiene claro cuál es su origen. Todas las voces unidas dan una imagen del deterioro de un sistema social, todas unidas presentan un canto a la frágil representación del periodista.

Duetos mediáticos

Como antes se señalaba, la película del director Roger Michell no responde directamente al modelo del personaje coral, pero en términos de representación del trabajo colectivo, se sustenta en las relaciones propias entre todos los miembros del equipo que produce el programa de variedades para el canal IBS: *Daybreak*. Durante la historia se presencian las relaciones entre personajes y los flujos de comunicación que dan cuerpo a este singular sistema social, mostrando los avatares de un grupo

de personas que cada día buscan información insólita y disparatada para cautivar a las audiencias.

Sin embargo, el modelo coral se desplaza para privilegiar una relación social particular. Podría decirse que el grueso dramático permite un canto a dos voces, gira sobre la tensión entre Becky Fuller, productora ejecutiva del programa, y Mike Pomeroy, el veterano periodista que está en la obligación de ser el nuevo conductor del show. Como si se tratase de explorar a fondo la hipótesis de que el sistema social, en este caso, el programa de entretenimiento de las mañanas, no puede mantenerse como un bloque cerrado que nada tiene que ver con lo que ocurre a sus miembros, se revela cómo las biografías de ambos personajes determinan considerablemente la dinámica de trabajo.

Becky acaba de cumplir 28 años, no solo ha sido despedida de su último trabajo por carecer de contactos internos, sino que su madre desconfía de sus capacidades laborales. Consigue el que quizá sea el peor empleo posible: su responsabilidad es mantener a flote un programa de bajo *rating*, pero sus primeras decisiones generan más pérdida de audiencia y si no logra hacer subir los índices el show será cancelado. No tiene ninguna vida amorosa, y se caracteriza porque siempre habla de más, en un intento por compensar sus inseguridades.

Ella comienza la que aparenta ser una relación amorosa prometedora, pero ésta se ve perjudicada por su dedicación enfermiza al trabajo. Cada día tiene que inventarse modos novedosos para atraer al público, desde disparatados enfoques, hasta las más descabelladas noticias, como si la información no pudiera ser otra cosa que un monstruo de feria. A pesar de todo, y con la empatía que genera con un equipo a quien respeta y lidera, logra que el programa suba su *rating* y sobreviva.

Mike Pomeroy es un afamado reportero con una hoja de vida que incluye estadias en zonas de conflicto, entrevistas a grandes personajes de la historia, varios premios, incluido un Pulitzer y el respeto de un gran público que reconoce en él, un ejemplo del periodismo de vieja guardia, de una calidad incisiva y precisa que pocos pueden lograrlo. Termina, contra su voluntad, en lo que él considera un circo mediático. “He ganado ocho premios Peabody, un Pulitzer, 16 Emmys. Me hirieron en el antebrazo en Bosnia. Saque a Colin Powell de un jeep en llamas. Le puse una toalla húmeda en la frente a la madre Teresa de Calcuta durante la epidemia de cólera. He comido con Dick Cheney”. A lo que Becky le dice: “y vino por el dinero. Eso (responde él), es correcto”.

Este periodista se niega a participar en las actividades propias de los conductores que incluyen desde diálogos ligeros hasta payasadas en las que debe ponerse en ridículo para divertir al público matutino. Es un férreo defensor de la información como tarea de los medios, por lo que se niega a que el entretenimiento sea el modelo al que se abocan los canales en el presente. Lo anterior termina siendo más contraproducente que otra cosa, pues se esperaba que su reputación sirviera para elevar el nivel de audiencia del programa.

Su vida personal es completamente solitaria, a pesar de tener hijos y nietos. Reconoce que su devoción total al periodismo no le ha dejado realmente nada. Al final de la historia, sale de su caparazón, y en un gesto que revela su fragilidad, hace parte del equipo de trabajo con un compromiso personal al entretener al público preparando un plato de comida, como si los televidentes fueran los invitados a una cena especial en su acogedor *loft* de la gran manzana.

¿Qué sistema de relaciones se teje entre ambos personajes? En primera instancia, se podría pensar en los vínculos a partir de sus respectivos cargos dentro del programa. Bekcy es la productora ejecutiva, y su responsabilidad implica pensar en términos del impacto de las audiencias. Su principal interés es mantenerlas sintonizadas. Mike es periodista y conductor, su rostro es público, por ello debe ser confiable, máxime cuando su interés es informar como una digna responsabilidad social. Asume que las audiencias son inteligentes y desea estar al tanto de lo que ocurre en el mundo. Siempre existe un choque de titanes en este espacio. La lógica es de negociación y ambos están coaccionados por el poder del otro.

En esa misma línea, en cada uno se materializa un modo de entender el mundo periodístico: entretenimiento versus información. Es Becky, quien a pesar de no ver estas opciones como excluyentes entre sí, la que debe evitar a toda costa que se imponga la visión tradicional de Mike al considerar un sacrilegio prostituir la información con el entretenimiento. Al final, ambos aprenden a negociar cuando reconocen que los medios como sistemas sociales, deben enfrentar esa demanda del entorno.

Sin embargo, en ambos personajes también tienen lugar otros modos de relación que revelan la fragilidad humana que acompaña a cada uno. Becky representa el espíritu emprendedor de una joven aprendiz que desea enaltecer su profesión con un compromiso incansable, por lo que no duda en expresarle a Mike que lo admira desde la infancia, que es su más notable inspiración. Este viejo reportero, desencantado de la dinámica contemporánea de medios, es respetado por su carrera, pero cada vez más se convierte en un ermitaño, en un foráneo decepcionado con el periodismo.

Entre ellos, emerge poco a poco el arquetipo del maestro y el alumno, que además supone un aprendizaje en doble vía. De una manera dramática, las tensiones son desgarradoras y las lecciones desbordan el plano profesional para entrar en la vida privada. Al final, se revela una relación que fácilmente emula la vinculación entre padre e hija. Ella busca la aprobación masculina que nunca recibe, el reconocimiento por asumir el reto de una vida adulta; mientras que él desea, sin confesarlo y tras una vida de éxitos profesionales, el cariño filial que reconoce en una joven que sigue sus mismos pasos.

Como si se tratara de un espejo, ambos se reflejan en el otro, y tratan de sacar las más provechosas conclusiones. Pomeroy es un hombre circunspecto, incapaz de manifestar sus sentimientos con palabras. Cuando cree que Becky va a dejar el programa para aceptar un mejor empleo en otra cadena, decide, improvisadamente,

salir al aire preparando una *frittata*, especialidad de la cocina italiana, que varias noches atrás había preparado para ella en su apartamento, entrando, con ese acto, en la dinámica del programa, en el mundo del entretenimiento.

Le dice, cuando ella entra al set, y todavía transmitiendo en vivo, que es un plato para compartir con las personas que se aprecian y respetan: "...ocasionalmente lo hago en casa, dice al aire, para personas que aprecio de verdad". Extraña oda a la fragilidad que cierra la historia con el optimismo propio de la fábula, caminando en un diálogo familiar, cuando el sol descola en el horizonte justo antes de una nueva emisión de *Daybreak*.

Entre el arsenal teórico de Luhmann para explicar el funcionamiento de los sistemas sociales, aparece el concepto de *autopoiesis*, que toma prestado de la obra de los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela. En su trabajo, la *autopoiesis* supone una operación para producir cambios (con los propios elementos internos), generar transformaciones y propiciar nuevas alternativas para la manutención de los sistemas sociales, articulados por flujos de comunicación.

En tal medida, es posible especular que en *Los Imperfeccionistas* las constantes perturbaciones producidas en el sistema por la fragilidad de sus miembros, no permitió que la dinámica de la *autopoiesis* los librara del aprieto que desembocó en el cierre. Por otro lado, en el caso de *Morning glory*, fue gracias a ese rasgo del sistema para auto inventarse lo que favoreció la supervivencia, teniendo presente los vínculos con la vida privada de sus miembros, al igual que las presiones del entorno.

Para terminar este recorrido por la representación del periodista vulnerable, del peso de la fragilidad humana en la imagen del sistema de medios, vale la pena reseñar un particular punto de encuentro entre ambos relatos. Como ya se ha mencionado, el periódico de *Los Imperfeccionistas* fue fundado en Italia en la década del cincuenta por Cyrus Ott; y nadie (a excepción de su nieto medio siglo después) sabe cuál fue realmente el motivo de esta decisión. En una carta dirigida a Betty, la primera jefe de redacción que tuvo el periódico, Cyrus le confiesa que pese a que ambos están casados y la vida de los dos ha seguido su camino, funda el periódico para estar cerca de ella. Las noticias no le interesan. Todo ello como si de una manera perversa, quizá frágil, se quisiera poner tras la profesión otros motivos más profundos, menos altruistas.

En *Morning glory*, como se reseñaba, el momento íntimo entre personajes, el que permite que puedan trabajar hombro a hombro, que garantiza que el programa y sus miembros hagan parte de un genuino sistema social, es la declaración de amistad con la invitación a comer una *frittata* italiana que le hace Mike a Becky en medio del show. De nuevo, todo ocurre como si la vida laboral bebiera de unas fuentes propias de la cofradía y la solidaridad, aunque dicho gesto sea privilegio de unos pocos. Y, finalmente, es Italia, tierra para un amor imposible, lugar del que proviene las fabulosas *frittatas* que representan un acuerdo de paz, la que une a ambas historias de voces polifónicas de personajes corales, cuya fragilidad permite ver el periodismo con toda su imperfección, con la gloria de un nuevo amanecer.

9. Conclusiones

Por sí solos, medios expresivos como la literatura y el cine no configuran representaciones sociales, pero sirven como mecanismo para evidenciar la objetivación y el resto de categorías que las componen, en la medida en que les dan forma a partir de relatos sobre la figura del periodista. Esto se evidencia tras el análisis de un conjunto de obras del mundo narrativo pertenecientes a los últimos años, en las cuales sobresale su papel crucial en el proceso de construcción de dichas representaciones.

Podría decirse que el trabajo realizado desde esas narrativas, lugar de encuentro de la literatura y el cine, contribuye al mecanismo de objetivación y anclaje de toda representación, en tanto provee un conjunto de historias que articulan un simulacro de mundo, situaciones en las que se reconocen perfiles periodísticos y se vislumbran imágenes, accesibles a diferentes públicos, que a su vez solidifican representaciones.

De esta forma, valdría la pena señalar que el anclaje que propician los relatos literarios y cinematográficos, se completa con las políticas de recepción que las diferentes audiencias configuran en sus prácticas receptivas. Así, este trabajo abre una brecha para insinuar la importancia del mundo narrativo en el interior de la Teoría de las Representaciones Sociales, pero no suplanta ni completa el proceso por el cual los colectivos se valen de estas formas de conocimiento ordinario para orientarse en el mundo cotidiano. Por eso una de las posibilidades para continuar la exploración es estudiar de qué manera los públicos transforman sus representaciones previas, luego de entrar en contacto con la literatura y el cine contemporáneo.

Como hilo conductor en el análisis se construyó una imagen y una representación sobre cada novela y película revisada. Una imagen en la medida en que se reveló un énfasis en la práctica profesional del periodista, por ejemplo de la mentira como base de sus tácticas o lógicas laborales; y una representación en tanto se perfila un intento tipológico que revela cómo la imagen determina, o por lo menos afecta, un modo de reconocer el desempeño laboral y extra-laboral (en algunos casos) del periodista en concreto.

El interés no se basó en determinar una sola imagen ni una sola representación de la profesión del periodista, aunque eso no implica que el conjunto de imágenes y representaciones carezcan de un análisis que podría aplicarse en varios terrenos sociales. Así, los cinco tipos de periodistas encontrados ofrecen una posible cartografía de las representaciones que la literatura y el cine contemporáneos sugieren.

No se buscó un trabajo que saturara un modelo al analizar la mayor cantidad de casos posibles; se apostó a la idea de que la singularidad de un encuentro, como la comunión entre una novela y una película, ayuda a inferir una tendencia cuando un caso refleja tentaciones universales. Detrás de esto está presente la lógica abductiva de Pierce, pues no se trató de establecer una gran representación del periodista, sino que se hizo un intento por demostrar cómo distintas y singulares representaciones contribuyen a explicar fragmentos de una realidad que opera a partir de lógicas rizomáticas, en las que cada inferencia abductiva permite que la representación social se adapte a un contexto dado.

Es posible, como se indicaba, que la configuración de una representación social en *stricto senso*, no se da solo en el interior del mundo narrativo, pero su relevancia, tal como ocurre con los medios masivos, se hace evidente como fuente informativa para cualquier colectivo de lectores o espectadores, y formativa en la medida en que el universo diegético simula una realidad que sirve de mapa de orientación para determinar las percepciones de grupo.

De allí que luego de analizar las construcciones intertextuales entre literatura y cine, no solo emergieron diferentes formas de comprensión del periodista, que afectaron las representaciones sociales, sino que ofrecieron una ampliación que sirvió de testimonio de la variedad de representaciones, que si bien permiten tomar decisiones prácticas en la vida cotidiana, nunca son homogéneas ni ofrecen una imagen unidimensional de ningún objeto, en este caso el periodista y su labor en el mundo contemporáneo.

Para evidenciar los cinco posibles mapas que brotaron del análisis de las configuraciones del periodista en el mundo de los relatos, se construyeron respectivamente cinco imágenes y cinco bases representacionales. Las imágenes, comprendidas en el sentido griego *eikon* (modelo), que guardan una relación de imitación estructural con su objeto de referencia, sirvieron para mostrar qué tipo de desempeño laboral tienen los periodistas tanto de la novela, como de la película.

En otras palabras, cómo comprenden su profesión, ya sea como una mentira, que sirve de base a su modo de comprensión ética y a su modo de dar cuerpo a cualquier género; o como rendición, ese espacio para purgar los pecados personales; e incluso como memoria, que permite la recuperación de una herencia, el mantener vivos a los ausentes a través de la prensa.

En la novela *Tijuana: crimen y olvido*, y en la película *Bordertown* se construye, a medida que avanza el relato, la representación de un periodista que utiliza su profesión para recabar en los secretos o verdades ocultas que hay detrás de un personaje, un lugar o un hecho, y es ese trabajo dedicado, que con logros o no, sugiere la idea de un reportero investigador. Al mismo tiempo, este tipo de figura visual, que se muestra ante los espectadores y lectores de las obras, da paso a que se establezca la imagen de la memoria, que en medio de ese juego de palabras y abstracciones, gesta el reportaje de los periodistas como materialización de su trabajo.

Ya varias escenas en el film lo sugieren, como cuando Lauren, la protagonista, logra concluir con su investigación sobre los asesinatos en Juárez y publica el fruto de este trabajo de inmersión rigurosa en el periódico *El sol de Juárez*; o cuando en la novela, Juan Antonio, uno de los personajes principales, culmina con su investigación para descubrir su propia situación frente a un caso criminal que lo asecha, y que termina por contribuir a su misteriosa desaparición.

Al final, esos periódicos en los que circularon las historias de Lauren o los apuntes de Juan Antonio que corroboran sus sospechas sobre un policía corrupto, representan no sólo una idea del periodista que se justifica y hace parte de un contexto cercano al de la realidad social, sino que además se ancla en el imaginario del lector, en frente del libro o la pantalla, relacionando sus ideas con las que está conociendo, y comparando su vida, sus situaciones cotidianas con lo que este par de autores le ofrecen.

En este proceso de objetivación y anclaje del trabajo periodístico como testamento y huella de una sociedad, aparecen otros rasgos significativos que lo rodean, como las figuras que con sus actos recrean no solo la imagen de la memoria, sino que edifican la representación. Se trata de los personajes de los relatos, donde todos tienen una función que gira alrededor de esta malla social que se va tejiendo.

Lauren por un lado, y Magda Gilbert y Juan Antonio Mendívil por el otro, hacen las veces de núcleo central, son los individuos indispensables de la raíz del periodista investigador. Ellos representan ese punto concreto de entrega a una profesión; sus experiencias cuando cubren los hechos de la historia, constituyen el motor de arranque para que el resto de elementos se muevan y enriquezcan la historia.

Dichos elementos, son los llamados periféricos, que en la película, toman el rostro de Eva, la jovencita que relata la agresión física y sexual que sufrió, y que define el rumbo de la investigación de Lauren; o el rostro de Díaz, rasgo que la ayuda a adaptarse al entorno, permitiendo que ella, como núcleo, se mantenga estable pero que al mismo tiempo sea flexible ante posibles cambios. Caso que también sucede en la novela con la intervención de Edén Flores, el policía que está detrás de los intereses periodísticos de los protagonistas, así como de su desaparición; o hasta el mismo Crosthwaite (autor del libro) quien con su relato da a conocer esa representación del periodista investigador.

En la película *Crónicas*, y en la novela *Febrero escarlata*, se asiste a la configuración de una representación de un periodista que trasciende el plano de la vida cotidiana, de la dimensión social ordinaria y se posiciona como un héroe intocable que convive con simples individuos, pobres mortales que ven en él, una extensión de ciudadanos cívicos, pero que además se atreve a hacer lo impensable, lo imposible. Allí también se presenta la imagen de la redención como instrumento para que los protagonistas purguen sus pecados, limpien sus nombres y hasta su propia consciencia a través de esa veneración que le profesan sus seguidores.

Con sus actos, los protagonistas de los relatos le dan vida a esa representación que se ha gestado ante el espectador. Esa vocación que tienen al perseguir criminales y esclarecer los hechos de un asesinato, da lugar para que el público cree un altar alrededor de ellos, y vean materializado a aquel súper héroe de tiras cómicas que se quita el antifaz y sale a luchar contra las injusticias. La imagen que exponen, que parece ser un compromiso con los ideales periodísticos, es en realidad una redención de sus propias culpas, sentimientos que se concretan a través de su profesión, como por ejemplo cuando presentan una crónica.

Los dos son el núcleo que da cuerpo a la representación del periodista heroico, y a su alrededor tienen elementos que todo el tiempo están trabajando en función de sus procesos. En el caso de Manolo, son sus compañeros Maritza y Suárez, quienes con su trabajo propician a que el héroe logre sus objetivos. Son ellos quienes se mueven entre la gente, buscando caras culpables y grabando escenas aterradoras para que él pueda continuar tras la pista del “Monstruo de Babahoyo”. Son ellos los que ayudan a materializar esa idea de redención siniestras que tiene Manolo y que expone a los ecuatorianos a través de la pantalla, para demostrarles por qué Vinicio es inocente del crimen que le imputan. Por otro lado, este singular personaje representa el elemento que pone en jaque su juego y que amenaza con reemplazarlo como núcleo, dada la importancia que toma en el curso de la historia.

Del mismo modo, Capeto saca de la abstracción el concepto de lo siniestro y lo materializa gracias a sus crónicas rojas, y con la ayuda de Molongo, el fotógrafo que lo acompaña, quien a pesar de su torpeza siempre hace visible aquel ángulo de la historia atroz y pasional que solo el periodista tiene claro. Entre tanto, esa micro-sociedad carcelaria que Capeto ha puesto tras las rejas debido a sus crónicas rojas, se convierte en un elemento recurrente e indispensable en la realización del periodista heroico.

Cabe destacar que en las dos narraciones, tanto la figura del jefe y de las autoridades constituyen un peligro para el núcleo (los protagonistas), agentes externos a sus intereses que con alguna manifestación, como por ejemplo el despido o una orden de captura, afectarían la esfera en la que se mueve la representación, gracias al enfoque que los personajes le dan a su profesión, donde el crimen es un imán que los atrae y los mueve a narrar un hecho.

En estas obras, es particular la manera en que la representación (por medio de la imagen) se adapta en el contexto, pues trabaja con un elemento destacado: lo siniestro, que irónicamente se refiere a lo que no es familiar. Sin embargo, es allí donde el anclaje lo hace evolucionar y lo convierte en lo conocido, para pasar de ser un intruso que podría atacar el funcionamiento de la representación (en este caso, su forma de naturalización en la sociedad) y entrar a formar parte esencial de sus funciones.

Quizá esto se da por la necesidad de los individuos de encontrar un héroe en tiempos convulsionados como estos, y se da una recepción tan interiorizada que lo siniestro entra a formar parte del corazón del público hasta volverse una necesidad.

Por eso no es extraño que se venda más el periódico con el titular morbosos y sensacionalista, o que gane rating el programa más gráfico sobre algún asesinato, aspectos que a la vez son presentados por un rostro, una cara familiar, un periodista, un héroe.

Los universos sociales que ofrecen la película *Shattered glass* y la novela *Los laberintos del espejo*, comprenden la representación del periodista falsificador, en los cuales se destaca la elaboración de un discurso basado en la mentira, y que se reproduce con facilidad en un sistema que lo acopla dentro de lo que percibe como real. En las dos historias el compromiso del profesional sigue siendo informar al público, pero ya no gracias a una búsqueda de la verdad, sino a su invención total o parcial. Por un lado está Pascual V. Rosales, editor del periódico *El Espejo*, quien la ajusta a su gusto con el fin de convertirse en el más leído y aclamado; por otro lado, aparece Stephen, el prometedor reportero de la revista *The New Republic*, quien entrega historias arrolladoras y cargadas de una genialidad innata, aunque todo es una farsa.

Tanto Pascual como Stephen se encargan de recrear dicha representación, cuya jerarquización muestra cómo se le da prioridad al periodista dependiendo de su práctica, uno gana protagonismo como editor y jefe único, mientras que el otro se roba la atención de todos por ser el redactor estrella. En esa medida, las maquiavélicas hazañas de los personajes, cargadas de conceptos tergiversados sobre lo que es real y cómo expresarlo, configuran la imagen de la mentira como base de un trabajo que aspira a la gloria del poder y el reconocimiento.

Ambos constituyen el núcleo central de esta construcción que se adapta en la sociedad, gracias a que se valen de una minuciosa observación de lo cotidiano para implementarlo en sus falsas historias, que luego entregan a esos individuos como si fuera el más fiel reflejo de lo que sucede en su contexto. En la novela, incluso, se trabaja la metáfora del espejo como la función que, se supone, deberían cumplir los medios masivos: entregar la información tal y como se muestra; no obstante, es ese símbolo el que visibiliza y hace más cercana la imagen de la mentira.

En medio de esta ficción realista que envuelve a los lectores de *El Espejo* y de *The New Republic*, bañada de espectáculo y entretenimiento, aparecen varios factores que afectan el funcionamiento de la representación. En el caso de *Shattered glass*, se trata de Penenberg, el periodista que descubre toda la farsa que ha creado Stephen y que se encarga de desmontar ante su jefe. Y en el caso de *Los laberintos del espejo*, se trata de David Talmati, el reconocido escritor que se atreve a oponerse públicamente ante la figura más fuerte del medio, su enemigo Pascual.

Pero los protagonistas, como núcleo estable, tienen un haz bajo la manga, los elementos que los rodean y protegen de este tipo de entes que pueden llegar a afectarlos. Así se presenta la razón de ser de dos personajes claves: Rubén Sicilia, subdirector de *El Espejo* y defensor incansable de la labor de su jefe; y los demás redactores de *The New Republic*, fieles creyentes del talentoso Stephen, a quien defienden cuando su trabajo peligra por el pequeño desliz que él cometió.

De esta manera, después de asistir al mundo de Pascual y Stephen, no solo se descubre como dos periodistas engañan de una forma inteligente y manipuladora, sino que también se evidencia la entrada que el auditorio le da a estas situaciones, pues él mismo es el encargado de elegir el tipo de información que va a consumir. Así, esa imagen de la mentira, el arte de engañar, permite materializar la representación del periodista falsificador, la que a su vez, se instala en un grupo y es capaz de transformar su dinámica social al elegir qué entregar como real y qué no.

En la novela *Sostiene Pereira* y en la película *Interview* los espectadores se topan con otro tipo de representación del periodista, una que es quizás la más aislada (por no tratar específicamente un asunto sobre la labor periodística) pero a la vez la que más tiene que ver con la profesión. Se trata del periodista fracturado, una configuración más social que cualquier otra, pues deja ver el lado más humano de estos individuos, lo que permite que las personas no solo reciban y adapten la representación, sino que además se identifiquen con ella.

Los protagonistas de las historias, Pereira y Pierre Peders, exponen esa faceta en la vida de un escritor y reportero que entra en crisis con su profesión, lo cual también está ligado con su identidad y sus características más íntimas, aunque paradójicamente su trabajo se debata en lo público. Y es gracias a que se presentan como individuos que hacen parte de esa lógica cotidiana que implica sufrir, no tener deseos de ir a trabajar, perder un amor o ganas de seguir adelante, que se anclan en el grupo social.

Ambos, como núcleo central de la representación, constituyen el motor que mueve y da vida a esa construcción que va calando entre las personas y que además determinan su propio entorno. Como elemento periférico, aparece en la novela, el personaje Monteiro Rossi, el ayudante de Pereira en su tarea diaria de escribir biografías póstumas de gente importante que aún no ha muerto. A través de este aprendiz, que a pesar de ser tan torpe para el oficio, el protagonista de *Sostiene Pereira* ve reflejada la juventud que él nunca disfrutó, las posiciones políticas que nunca quiso seguir o aceptar que seguía, y en últimas, en esa relación casi paternal, Pereira quiere hacer parte de eso que él nunca vivió.

Por otro lado, en la película, el jefe de Pierre aparece como el elemento periférico, que a pesar de aparecer pocas veces en escena, es quien marca el destino del periodista en cada nuevo propósito que emprenda, incluyendo su deber de entrevistar a una actriz más reconocida por sus borracheras que por su trabajo. Estos dos elementos, tanto Monteiro como el jefe de Peders, son quienes en lugar de facilitarle la vida a los protagonistas los ponen en crisis (uno al mostrarle lo que no fue en su carrera, y el otro al hacerlo sentir como un empleado más que debe cumplir con su deber); y confirman esa sensación de frustración que constantemente rodea a los protagonistas.

A diferencia de otras representaciones, esta tiene otro rasgo particular, y es que se confirma con la ruptura constante de su núcleo, es decir, con la fractura permanente

de Pereira y Pierre, quienes a través de esas crisis personales ofrecen una idea de la profesión que por ser hechos que le suceden a todos a diario, se van adhiriendo en el colectivo hasta terminar incluyéndose en la base del discurso que manejan para construir y entender un contexto.

Así, se ve cómo la esfera de lo íntimo trasciende al terreno de lo público, y esas grietas de los personajes, que se deben a las marcas trágicas de su intimidad, son las que se materializan en los periódicos para los que trabajan, textos cargados del dolor, los miedos y las frustraciones de un periodista fracturado.

El film *Morning glory* y la novela *Los Imperfeccionistas* presentan la representación no de un personaje en específico, sino de un medio y una relación tensa que a través de la historia de cada periodista, recrea la imagen de la fragilidad y lo vulnerable que puede llegar a ser la profesión, como el núcleo central de dicha configuración.

El impulso de Becky, la protagonista de la película, por salvar un programa matutino, se ve obstruido por la aparición de su co protagonista Micke, quien en lugar de ayudar a la joven con su labor, le hace los días imposibles. Más allá del contexto y la historia de fondo que expone la película, es la tensión entre estos dos periodistas la que se constituye como representación social.

Asimismo, en *Los Imperfeccionistas*, no son los periodistas del periódico norteamericano creado en Italia los que determinan dicha vulnerabilidad, sino el mismo medio que tiende a desaparecer si no encuentra un equilibrio oportuno entre sus elementos que, desde la periferia, labran el nostálgico destino del periódico, debido a que no logran dejar a un lado sus grietas de sufrimiento para defender los procesos internos del periódico que les permite ejercer su profesión y que está a punto a morir.

Son estos personajes en ambos relatos, los que con sus angustiosas vidas develan la imagen de la fragilidad, materializada en su forma de trabajo, que indiferente de si es exitoso o no, lo llevan como una carga que poco les satisface. Al mismo tiempo, esos defectos que en lugar de esconderse se hacen visibles, son los que le dan una condición humana a la profesión, esa misma que el público ya conoce y que ha interiorizado, por lo que apropia con rapidez las vicisitudes por las que pasan estos seres que se proyectan en su pantalla o se dibujan en las páginas del libro, y de esta forma, anclan una nueva representación del periodista en su realidad colectiva.

En ambos casos, se evidencia que su funcionamiento no solo depende del núcleo, sino también de la dinámica y de los procesos que se lideren dentro de su modo de jerarquización; es así como un medio escrito (en *Los Imperfeccionistas*) y un programa matutino (en *Morning glory*), dependen de la labor de sus periodistas y su armonía en ese pequeño sistema que conforman.

De esta manera, la fragilidad se objetiva en el miedo a la edad, por perder a un ser querido, por no saber qué sucede afuera, o por no querer afrontar un nuevo reto en un *talk show*, y son estos aspectos los que determinan el rumbo que tomará la

representación del periodista vulnerable, que en ese trabajo de construcción colectiva, refleja la debilidad de una profesión que se debate entre lo personal y lo público.

El análisis de la Representación sirvió por delinear la figura del periodista, y en esa medida no se privilegió un perfil general, sino que se recurrió a la noción del núcleo central de la Teoría de las Representaciones Sociales, un rasgo que jerarquiza todo el modo en que se configura cada una; de ahí que la *Representación del Periodista Fracturado*, por ejemplo, revele cómo la descomposición de la vida íntima deforma, influencia o afecta su desempeño profesional; o que la del *Periodista Investigador* muestre cómo el olfato para seguir rastros y el descubrir misterios, se convierte en el motor que orienta su labor cotidiana.

Bajo esa misma lógica, el proceso de objetivación tuvo lugar en la configuración de cada una de las representaciones. La figura privilegiada en cada novela y película, permitió concretar y hacer accesible el núcleo central de la representación. La heroicidad, la falsificación o la vulnerabilidad ofician para que todo el cúmulo de rasgos se centralice y compacte para permitir la comprensión de un colectivo de la representación, que hacen circular los relatos, el mundo narrativo.

De allí que en cada una de las obras estudiadas (novelas y películas) el personaje central, o en los casos que existe estructura coral, quien detenta la acción relatada, hizo las veces de núcleo para dar forma a la representación. Y esto independiente de su rol dentro de la estructura de un medio (sea editor, reportero gráfico o periodista), o su comportamiento moral, mucho menos de sus apetencias personales. Lo clave es que al ser el centro de las acciones en el relato, ese personaje determina que la representación gire sobre él, convirtiendo al resto en elementos de contraste, en rasgos periféricos.

Por otra parte, las imágenes esgrimidas a partir del análisis operan, para dar forma a una comprensión de la profesión (no solo del profesional), en la medida en que anclan al personaje en un tipo de universo, en un simulacro del territorio periodístico. De allí que tanto lector como espectador puedan incorporar toda la información que ofrecen los relatos a su propia dimensión colectiva cuando comparan sus concepciones con el mundo de ficción que les ofrecen las obras.

10. Bibliografía.

- Abric, J.C. (1994). Las representaciones sociales: aspectos teóricos. En Abric, J.C. (Ed.), *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 11-32). Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán.
- Aguirre Dávila, E. (1997). *Representaciones sociales*. Bogotá, Colombia: Unad.
- Araujo Medina, C. (1980). *El rol del periodista*. Quito, Ecuador: Ediciones Ciespal.
- Bajtín, M. (2003). *Los problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bezunartea Valencia, O. y et al. (2007). Periodistas de cine y de ética. *Revista internacional de comunicación: Ámbitos*, Nro. 16. 369-393.
- _____. (2010, Ene - Jun). El perfil del periodista en el cine: tópicos agigantados. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 33 (Nro. 1), 145-167.
- De Felipe, F. y Sánchez-Navarro, J. (2001). El periodismo como (sub)género cinematográfico. Apuntes para una clasificación filmográfica. *Revista Trípodos*, Nro. 10, 121-133.
- Del Villar Muñoz, R. (2001). *Perfil del periodista y rupturas epistémicas: la información y el periodismo crítico como instancias imaginarias que fetichizan la necesidad social*. Extraído el 28 de abril de 2011 desde <http://www.periodismo.uchile.cl/asepecs/ponencias/1prvu.htm>
- Duque De Alvarado, A.V. (2004). *Praxis, identidad y formación en Trabajo social. Un estudio de las representaciones simbólicas*. Manizales, Colombia: Conets: Consejo nacional para la educación en trabajo social.
- Durkheim, E. (1924). *Sociología y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Guillermo Kraft Limitada.
- Eco, U. (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. (5 ed.), Barcelona, España: Lumen.
- Entel, A. (1997). *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Barcelona, España: Paidós.
- Farr, R. (1986). Las representaciones sociales. En Moscovici, S. *Psicología social, II*. (pp. 495-506). Barcelona, España: Paidós.
- Flischer, G.N. (1990). *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid, España: Narcea Ediciones.
- Flament, C. (1994). Estructura, dinámica y transformación de las representaciones sociales. En Abric, J.C. (Ed.), *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 33-52). Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán.
- Freud, S. (1991). *Lo siniestro*. (2 ed.), Barcelona, España: José Olañeta Editor.
- Gallo, N. (2007, 30 de agosto). *La noticia como producto*. Recuperado de: <http://sicubasi.blogspot.com/2007/08/la-noticia-como-producto.html>

- Gómez, A. (1992). *Breve tratado sobre la mentira*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Hernández Vivas, D.I. (2004). *Representaciones sociales y medios de comunicación*. Bogotá, Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario.
- Hunter, J. (2002). *La estética de lo posible. Cine y literatura*. Bogotá, Colombia: Ecran editores.
- Ibáñez, T. (1994). *Psicología social construccionista*. Ciudad de México, México: Universidad de Guadalajara.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici, S. *Psicología social, II*. (pp. 469-494). Barcelona, España: Paidós.
- _____ (2000). Representaciones sociales. Contribución a un saber socio-cultural sin fronteras. En Guerrero Tapia, A. (Coord.), *Develando la cultura (7-30)*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma de México.
- Kapuściński, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Le Guern, M. (1990). *La metáfora y la metonimia*. Madrid, España: Cátedra.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona, España: Anthropos.
- Mera Fernández, M. (2008). Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine. En *Revista Estudios sobre el mensaje periodístico*, Nro. 14, 505-525
- Osorio Iglesia, O. (2009). *La imagen del periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*. Tesis Doctoral, Universidad da Coruña. Facultad de Ciencias da Comunicación, La Coruña.
- Pardo, J. (2004). *La intimidad*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Pena, F. (2006). *Teoría del periodismo. (1ª edición)*, Sevilla, España: Castellana.
- Requeijo Rey, P. (2010). *La imagen del periodista en el cine de los últimos años*. En II Congreso internacional latino de comunicación social. Actas II congreso internacional latino de comunicación social. San Cristóbal de la Laguna, España.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sebeok, T. (1987). *Sherlock Holmes y Charles S. Pierce: el método de la investigación*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Taylor, C. (1996). *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona, España: Paidós.
- Trias, E. (1984). *Lo bellos y lo siniestro. (2ª ed.)*, Barcelona, España: Seix Barral.
- Vasilachis de Giladino, I. (2003). *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Vergara Quintero, M.d.C. (2008). La naturaleza de las representaciones sociales. En *Revista Latinoamericana Ciencias Sociales Niñez y Juventud. Manizales*, Vol. 6, (Nro. 1), 55-80.
- Wilde, O. (2001). *La decadencia de la mentira. (2ª ed.)*, Barcelona, España: Ediciones Siruela.
- Wolfe, T. (1997). *El nuevo periodismo*. Barcelona, España: Anagrama.